

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
10. 5. 2017 ROČNÍK XIII
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

10

KAPITALISMUS
PLATFORM

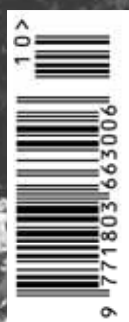
有什么是神圣的

没有什么 是神圣的

权威观念是错误

LSD za železnou oponou
nové album Kendricka Lamara
polemika o Brnoxu Kateřiny Šedé
druhá próza Boženy Správcové
rozhovory s Ericem Rosenzveigem a Tomášem Svobodou
sinofuturismus a přežívání v době umělé inteligence
básně Petra Borkovce

Ilustrace: Marie Lukátová, 2017
ISSN 1803-6635

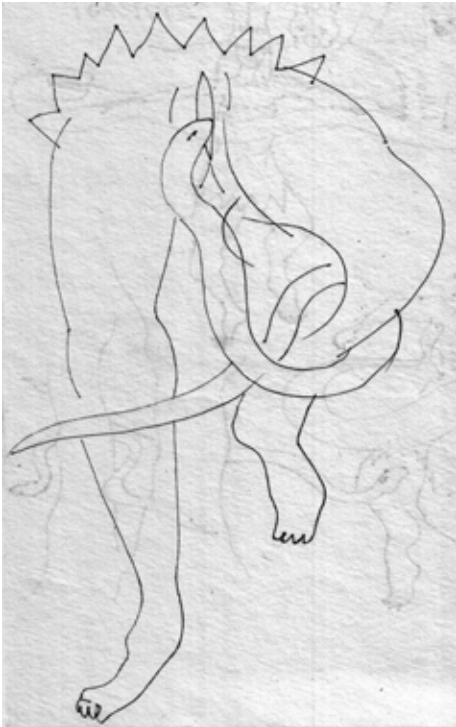


Děti vychovává vesnice

LUCIE JARKOVSKÁ

V neděli 14. května je Den matek. Tento svátek prosadila Američanka Anna Jarvisová, sama bezdětná. Její matka byla sociální aktivistkou, která v období občanské války v USA organizovala takzvané Mothers' Day Work Clubs. Po vypuknutí epidemie tyfu tyto ženské spolky pomáhaly se zaváděním hygienických opatření v armádních táborech Konfederace i Unie. Po válce pak přispěly ke spojování rodin rozdělených válečným konfliktem. Svátek matek Jarvisová nezamýšlela jako oslavu idealizovaného soukromého mateřství, ale jako ocenění aktivistické práce matek pro společenské blaho. Zajímavé je, že zbytek života strávila bojem proti tomuto svátku, respektive proti jeho komercializaci. Rozčilovalo ji, že je využíván především ke zvýšení tržeb prodejem kýčovitých přání a pronášení klišé o mateřství. Za své protesty proti formě oslav byla dokonce uvězněna. V týdnech předcházejících letošnímu Dni matek se shodou okolností právě matky staly předmětem politických debat a rozhodnutí. Vláda schválila zálohové výživné, které rodičům samoživitelům, což jsou především matky, garantuje výživné na dítě v případě, že ho druhý rodič neplatí. Poslanecká sněmovna projednávala zákon o specifických zdravotních službách a zamítla návrh poslance Františka Adámka, aby bylo právně umožněno umělé oplodnění i ženám bez mužského partnera. Obě kauzy vyburcovaly veřejnost k debatám na téma děti a mateřství, a obecněji na téma soukromého a veřejného. Kritici zálohového výživného se do značné míry překrývají s odpůrci nároku na umělé oplodnění pro ženy, jež nemají heterosexuální partnerský vztah. Vadí jim představa rodiny, ve které není přítomen otec. Paradoxní ovšem je, že týmž lidem mnohdy vadí i ženy bez dětí, které považují za sobecké kariéristky. V obou případech viní ženy za to, že na ně společnost doplácí. Pokud nemají dítě s mužem, který se o ně stará, jsou označovány za zátěž pro daňové poplatníky. Pokud děti nemají, nepřispěly k demografické udržitelnosti a dostanou nálepku individualistek neschopných obětovat se pro dobro druhých.

Ženy jsou tedy volány ke společenské odpovědnosti, kterou mají projevit tak, že se vdaří a zplodí přiměřený počet potomků. Jakákoli jiná volba je nezodpovědná. Příznačné je, že se tato debata přímo netýká mužů, ačkoli vstupovat do manželství ani plodit děti bez nich nelze. Tato nerovnováha ovšem odráží fakt, že nejde ani tak o veřejné blaho, jako o disciplinaci žen skrze normativní modelování toho, co je dobré a správné jak pro ženy, tak pro společnost. Plození dětí je pak na jedné straně chápáno jako společenský zájem, na straně druhé je označováno za záležitost svobodné volby. Právě „svobodná volba“ je donekonečna opakovanou mantrou – žena se sama svobodně rozhodla mít děti, a tak se o ně musí umět sama postarat. Daňoví poplatníci by následky její volby neměli dotovat ze svých kapes. Všichni bychom měli dělat rozumné volby a pak nést jejich následky a nikoho o nic nežádat. Takové uvažování je ale ze své podstaty nesmyslné. Daně totiž nejsou žádným soukromým sponzorstvím oblíbeného sportovního klubu nebo nejroztomilejšího zvířete v zoo. Daně patří státu, který díky nim zajišťuje rozvoj a blaho společnosti jako celku. Buduje se za ně infrastruktura a především umožňují fungování institucí řešících kolektivní záležitosti, jež by se individuálně daly řešit jen obtížně nebo vůbec. Platí se z nich kupříkladu veřejné školství, ze kterého posléze profitují všichni. Ti, kdo mají děti, je posílají do škol, a ti, kdo je nemají, posléze využívají služeb těch, kteří v nich dostali vzdělání. Ozývá se názor, že samoživitelství je fenoménem posledních desetiletí a že jde o důsledek společenského blahobytu. Je to mýtus. Děti se mimo manželství rodily vždy a byly to vždy svobodné matky, kdo nesl největší břímě. Lehké to neměly ani nemanželské děti, které získávaly rovnoprávnost až v průběhu 20. století. Názor, že by společnost mělo zajímat, zda je někdo z rozvedené či nerozvedené rodiny, vyslovený například hejtmanem Čunkem, je reliktem diskriminačního smýšlení, které soudí člověka na základě jeho původu. Existují jistě i sólo matky, které žijí v blahobytu, jako skupina jsou



Kresba Silvie Vavřinová

však ohroženy chudobou. Naopak ženy, které mají zájem o umělé oplodnění bez partnera, patří spíše k těm zajištěným. V jejich případě bývá totiž mateřství rozváznou volbou, nikoli důsledkem neblahých událostí, na které se nemohly připravit. Přísloví praví, že na výchovu dětí je potřeba celá vesnice. Tvrdit, že dítě je soukromou záležitostí rodiny nebo dokonce jen matky, je projevem individualismu nejhrubšího zrna. Děti jsou členy společnosti stejně jako dospělí. Žijí své soukromé životy, které jsou však úzce propojeny s životem veřejným. Pokud se jim dostane přiměřených šancí a zájmu, jsou schopny společnosti vrátit stejně nebo i více, než kolik od ní dostaly. Vesnice, které se o své děti nestará, je podobně špatná jako rodiče, kteří děti zanedbávají. Pokud nás životy cizích dětí nezajímají a obracíme se k nim zády, není to dobrý výchozí bod pro přítomnost ani budoucnost celé vsi. Autorka je socioložka.

editorial

Google, Facebook, Amazon, Apple, Microsoft, Uber, Airbnb... To všechno jsou firmy, které kanadský filosof Nick Srnicek označuje jako digitální platformy. Jejich rozmach v posledních letech mění nejen naše technologické možnosti a způsob nakládání s informacemi, ale také podobu ekonomiky a v konečném důsledku i fungování společnosti. Expanze těchto platform, označovaná někdy jako „čtvrtá průmyslová revoluce“, má obvykle formu bezplatného zpřístupnění služeb a následného zpeněžení dat získaných od uživatelů. Tato data se ve výsledku týkají v podstatě všech oblastí lidského života, včetně sféry, kterou mnozí ještě považují za důvěrnou, jako je třeba soukromá komunikace, zdravotní stav, finanční transakce a podobně. Náš život se stává obrovským rezervoárem dat, která mohou být zachycena, komodifikována, zpeněžena – a případně zneužita. Kam tato digitální kontrola může vést, a kam také s největší pravděpodobností brzy dospěje, ukazuje třeba článek o čínské digitální platformě WeChat. Ta kromě klasické on-line komunikace sdružuje „funkce, jako jsou digitální peněženka, objednávání se na vyšetření u lékaře, platba účtů za elektřinu nebo nákup jízdenek“, a umožňuje tak přehlednou kontrolu svých uživatelů. Po přečtení tohoto čísla vás může napadnout, že přichází budoucnost, jak ji známe z temných kyberpunkových vizí Williama Gibsona. Jak říká André Ng, ředitel projektu Brain v Googlu: „Ať už vyhraje kdokoli, budoucnost patří umělé inteligenci.“ Karel Kouba

z obsahu

- 4 Literatura je kontaktní sport. S Juanem Gabrielem Vásquezem o Kolumbii, psaní a politice / Michal Špína
- 7 A kam že nás to vedete? Uctívači kruhů Boženy Správcové / Jakub Vaníček
- 8 Jako z filmu je i o životě. Rozhovor s vizuálním umělcem Tomášem Svobodou / Sylva Poláková
- 20 Zviditelňovat rozmanitost. S Ericem Rosenzveigem o moci databází a podobách audiovize / Hana Nováková
- 22 Ohlasy a centony a procvičování / Petr Borkovec
- 26 Kapitalismus platformem. Nová organizace ekonomických vztahů podle Nicka Srniceka / Kateřina Smejkalová
- 27 Zítra jako včera. Sinofuturismus a přežívání v době umělé inteligence / Dustin Breitling

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
24. KVĚTNA 2017

Kazatel 9, 11-17

Opět jsem pod sluncem viděl,
že běh nezávisí na snaze hbitých
ani boj na bohatýrech
ani chléb na moudrých
ani bohatství na rozumných
ani přízeň na těch, kdo mají poznání,
ale jak kdy každému z nich přeje čas a příležitost.
Vždyť člověk ani nezná svůj čas.
Je jako ryby, které se chytají do zlé sítě,
a jako ptáci chytaní do osidla.
Jako na ně, tak i na lidské syny bývá políčeno ve zlý čas,
který je náhle přepadá.
Také jsem spatřil pod sluncem tuto moudrost
a jevila se mi veliká:
Bylo malé město
a v něm hrstka mužů.
Tu přitáhl na ně velký král,
obklíčil je a zbudoval proti němu mohutné náspy.
Našel se pak v něm nuzný moudrý muž,
který by byl to město svou moudrostí zachránil,
ale nikdo si na toho nuzného muže ani nevzpomněl.
Řekl jsem si: Lepší je moudrost než síla,
třebaže moudrostí toho nuzáka pohrdli
a jeho slova nebyla slyšena.
Slova moudrých v klidu vyslechnutá
jsou lepší než křik toho, který panuje nad hlupáky.

Z Bible vybral Ondřej Buddeus

Sám proti sobě

Nové album Kendricka Lamara

Po vydání minulé řadové desky *To Pimp a Butterfly* byl rapper Kendrick Lamar označován za hlas amerického antirasistického hnutí. Na aktuálním albu *DAMN.* ukazuje, že nepochybuje jen o společnosti, ale také sám o sobě. Přesto jde o jeho dosud nejsebevědomější nahrávku.

JAN ŠAMÁNEK

Širokou ulici přehrazuje kordon těžkooděnců. Policisté nervózně svírají pušky s plynovými granáty. Nad davem, který stojí proti nim, se začne ozývat sborové „we're gonna be alright“ (budeme v pořádku). Se zakuklenci to nehýbe, policejní psi štěkají dál, ale stovkám protestujících, kteří drží transparenty s protirasistickými hesly, zpěv dodává sílu. Skladba *Alright* atlantského rappera Kendricka Lamara se v dusném létě 2015 stala jakousi neformální hymnou protestního hnutí #BlackLivesMatter, které v USA vzniklo jako reakce na policejní šikanu lidí černé barvy pleti a postupně se rozšířilo i do Británie. Album *To Pimp a Butterfly* (2015), odkud skladba pochází, je plné odkazů na afroamerickou historii a kulturu, ale spojení s #BlackLivesMatter určitě nejvíce přispělo k tomu, aby se o něm začalo psát a mluvit v kontextu boje proti rasismu. Recenze tehdy jásaly nad průlomem „conscious rapu“ do mainstreamové kultury, konzervativní Fox News rappera vinily z rozpoutávání nepokojů,

albu *DAMN.* tuto svoji odzbrojující schopnost dotáhl tak daleko, že si posluchač říká, jestli vůbec existují podklady, s nimiž by Lamarův rap nezněl dobře.

Vyspělá muzikálnost je Lamarovou největší předností a on sám si to zjevně uvědomuje. Z alba *DAMN.* ostatně přímo vyzařuje sebevědomí. Kdo si dovolí vzít na featuring Rihannu nebo U2 a jejich hlasy použít v podstatě jen k dokreslení atmosféry vlastní skladby? Kromě dvou popových ikon se při nahrávání mezi hosty objevil také zpěvák Zacari, který sice už dříve s Lamarem na jedné skladbě spolupracoval, zatím však zůstává spíše na úrovni soundcloudového umělce. V seznamu lidí, kteří se pod *DAMN.* podepsali, nechybějí současné producerské hvězdy jako Mike Will Made It nebo Alchemist, ale většinu tracků produkoval opět Sounwave. Části produkce se ujal Top Dawg, majitel labelu Top Dawg Entertainment, u něhož Lamar od svých začátků v roce 2004 vydává.

v roce 1950 martinický intelektuál Aimé Césaire ve své *Rozpravě o kolonialismu* a zdá se, že Lamarovo dnešní vnímání situace Afro-američanů je dost podobné. Jako by si během psaní textů přehrával záběry policejního násilí a přitom se ptal, zda to opravdu není on, kdo je zkažený. To je nulový bod, od kterého na *DAMN.* rozvíjí svůj příběh. V první polovině alba Lamar komentuje především okolní dění (zmiňuje například lidi, kteří se přiživují na jeho slávě), ale s postupujícími skladbami pomalu otáčí prst proti sobě. Poslední track alba, pojmenovaný podle rappera rodného příjmení Duckworth, pak otevírají slova, která jednoduše shrnují celý příběh: „Vždycky jsem to byl já proti světu. Dokud jsem nezjistil, že jsem to já proti sobě samému.“

Víra a Photoshop

Celým vyprávěním provází Lamara křesťanská víra, která se neprojevuje jen vágními promluvami k Bohu, ale i zcela konkrétními odká-



Jestli z alba *DAMN.* něco vyzařuje, tak je to sebevědomí. Zdroj allhiphop.com

zatímco politicky radikální britský hudebník Dean Blunt uštěpačně prohlásil, že posloucháním Lamarových desek se nic nevyřeší. Lamarova tvorba ovšem dalece přesahuje úlohu politických protestsongů a jeho samotného rozhodně nelze vnímat jako monotematického tvůrce. Možná, že i k tomu se rodák z kalifornského Comptonu vyjadřuje, když na letošní desce *DAMN.* zpívá: „Už o mně nemluv jako o někom černém, to slovo je jen barva.“

Rihanna jako ozdoba

Deska *To Pimp a Butterfly* sklídila obrovský ohlas a hned první den po vydání dosáhla na streamovací službě Spotify rekordních 9,6 milionu poslechnů. Lamara, který v témže roce už dříve získal dvě ceny Grammy (při jejichž předávání vystoupil ve vězeňském mundúru s okovy na rukou i nohou), vystřelila mezi hvězdy světového formátu se vším dobrým i špatným, co se k tomu váže. Následující rok vydal kompilaci skladeb, které se na oceňovanou desku údajně nevešly a nesou strohé názvy podle sborů v počítači. Album s lakonickým názvem *untitled unmastered* (2016) vyšlo bez jakékoliv pompy, neexistuje k němu žádný videoklip a jeho obal tvoří prostá jednobarevná plocha. Stejně jako na desce *To Pimp a Butterfly* si i zde Lamar pohrává s jazzovými samplami a sborovým zpěvem. Především ale dále zdokonaluje dynamickou flow, která živě a hravě komunikuje i s nejmenšími detaily v beatech. Na aktuálním

Je to zkaženost?

Zatímco deska *To Pimp A Butterfly* zvukově čerpala z jazzu a gospelu, *DAMN.* vrací do hry oldschoolový rap. Beaty si sice pohrávají s trapovými kopáky a masivním zvukem, nelze však přeslechnout funky basu nebo mohutné klavírní sampl, jaké používal DJ Premier v Gang Starr. Odkazy na devadesátá léta korunuje track *XXX*, na němž se objevují právě U2. Ústředním motivem je zde vedle policejní sirény klasický scratch, který z rapu spolu s beatboxem v poslední dekádě téměř vymizel. O retru přitom nemůže být řeč, Lamarovi producenti jednoduše vykuchali zvukový arzenál dřevního rapu a poskládali z něj něco úplně nového. *DAMN.* tak sice skládá poctu formativním dobám rapu a R&B, ale vede s nimi dialog ze současných pozic.

Rozhovor však probíhá především v textech. Lamar v nich polemizuje s posluchači, s Bohem i sám se sebou. Ne nadarmo album začíná prologem, v němž se rapper ptá: „Je to zkaženost? Je to slabost? Ty rozhodneš. Budeme žít, nebo zemřeme?“ Tím se otvírá velké téma celé desky, jímž je náboženská víra. Úvodní track *DNA* (i díky svému klipu) na první pohled působí jako přímočará kritika amerického rasismu. Ozývají se v něm ale pochyby, strach a ambivalence vůči vlastní identitě. „Mluví o milionech mužů, kteří byli obratně naočkováni strachem, komplexem méněcennosti, úzkostí, servilitou, zoufalstvím a ponížením,“ napsal

zy na náboženské texty. V klipu ke skladbě *Humble* se pak rapper objevuje v kněžském rouchu a mihne se v něm i záběr stylizovaný podle ikonického Da Vinciho obrazu poslední večeře. Zatímco u některých rapperů působí náboženské vsuvky rušivě, v tomto případě je tomu naopak. Bez nich by totiž Lamarův příběh – který mimochodem někteří kritici navrhuji číst pozpátku (údajně k tomu navádí dlouhý rewind zařazený na konci poslední skladby) – nešlo plně pochopit.

DAMN. je možná přímočařejší než předchozí dvě Lamarovy desky. To ale neznamená, že by nové album bylo jednodušší. Stejně nena-dále, jako se v textech objevují zvraty Lamarova života, se mění i nálada hudby, třeba i uvnitř jednotlivých skladeb. V jednu chvíli nám rapper společně s Rihannou dodává naději popovou melodií nebo nás konejší smířlivým hlubokým hlasem, a za pár vteřin už do úplně jiného beatu vyštěkává našťvaný text. Při poslechu je zkrátka potřeba dávat pozor. „Jsem tak zkurveně znechucený a unavený z Photoshopu,“ svěřuje se rapper v tracku *Humble*. A je to znát. *DAMN.* je nevypočitatelné, syrové album a jeho nakřápnutý vintage zvuk k tomu přispívá. Vzhledem k obsahu se nabízí říct „díky Bohu“. Máloco je totiž tak nudné jako album, které nedokáže ničím překvapit.

Autor je sociolog.

Kendrick Lamar: *DAMN.* Interscope Records 2017.

Literatura je kontaktní sport

S Juanem Gabrielem Vásquezem o Kolumbii, psaní a politice

Spisovatel Juan Gabriel Vásquez se ve svých prózách snaží porozumět traumatům nedávných kolumbijských dějin, poznamenaných vysokou mírou násilí. Hovořili jsme o narkoterorismu a lidovém obdivu k Pablu Escobarovi, o instrumentalizaci politické lži a pochopitelně také o literatuře.

MICHAL ŠPÍNA

Hlasoval jste v kolumbijském referendu o mírových dohodách s guerillou FARC? Ano, hlasoval jsem pro. Mírové dohody jsem velmi aktivně podporoval už od loňského června v novinových člancích i v rozhovorech s vládními vyjednaváči, kterým jsem chtěl dát možnost vysvětlit skutečný obsah dohod a vyvracet lži, které rozšiřovali lidé opozice.

O jaké lži se jednalo?

Například že přijetí dohod bude znamenat zrušení soukromého vlastnictví. Jeden z vůdců opozice zase tvrdil, že dohody povedou k zániku tradiční rodiny a že z kolumbijských dětí budou homosexuálové. Další lež byla, že bývalým partyzánům se má vyplácet penze, kvůli které nebude na důchody pro ostatní. Opozice rozjela velkou mediální kampaň, která se zakládala hlavně na šíření strachu. To byl jeden z důvodů, proč dohody v referendu neuspěly. Dalším důvodem byla zloba, kterou chová spousta Kolumbijců vůči FARC jakožto organizaci, která je odpovědná za mnohaleté neospravedlnitelné utrpení. Tuto neschopnost odpustit dovedu pochopit a respektovat. Ale zároveň tu bylo nesmírné množství lží ze strany politických lídrů, kteří dokázali zmanipulovat i samotné oběti konfliktu, aby dosáhli fiaska plebiscitu. A to všechno v roce brexitu a Donalda Trumpa...

Vidíte mezi brexitem, americkými volbami a kolumbijským referendem nějakou souvislost?

Ano, jsou to součásti jediného fenoménu a tím je instrumentalizace politické lži. Demagogie a obchod se strachem byly v politice vždy, ale tyhle tři události ukázaly, že jsme svědky změny paradigmatu. Máme tu nová pravidla veřejného života a lež má větší váhu než v minulosti. Stáváme se důvěřivějšími a zranitelnějšími, protože nedovedeme ve zmatku světa nacházet pravdu. S nástupem sociálních sítí a nových médií mohou obrovské masy obyvatel hlasovat na základě nepravdivých informací, protože nemají dostatek vzdělání a vědomostí k tomu, aby rozpoznaly klam. Je to velmi nebezpečná situace. A neumíme jí čelit.

Viděl jste televizní seriál *Narcos*, který vypráví o životě nejslavnějšího narkobarona Pabla Escobara? Neviděl. Zřejmě jsem jediný na světě...

Escobarův syn, publicista vystupující pod jménem Sebastián Marroquín, prosazuje dekriminlizaci drog jakožto jediný způsob, jak eliminovat násilí spojené s obchodem s drogami. Souhlasíte s ním? Řekl bych, že Marroquín dosti drzým způsobem zneužil krvavý odkaz svého otce a udělal z něj obchodní artikl. Nicméně pokud jde o legalizaci drog, hájím ji už léta. Problém drog je dvojitý: na jedné straně je tu problém veřejného zdraví, který je evidentní, nicméně v principu se neliší od případů alkoholu a tabáku, což jsou legální látky. A pak je tu problém veřejného pořádku, tedy násilnosti vyvolané obchodem s drogami jen proto,

že je ilegální. Právě kvůli tomu plyne do rukou nesprávných osob nepředstavitelné bohatství – a spolu s ním také možnost korumpovat politické struktury a dovést zemi na pokraj společenského kolapsu, což jsme v minulosti viděli v Kolumbii a dnes to vidíme v Mexiku. Po legalizaci drog by zůstal pouze problém veřejného zdraví, který se ovšem dá lépe řešit prevencí a vzděláváním než přepřelňováním věznic.

Ve vašem románu *Hluk padajících věcí* se objevuje zoologická zahrada Pabla Escobara, vystavěná za „krvavé peníze“. Skoro všichni Kolumbijci ji ale touží spatřit. Není tato zoo metaforou celé kolumbijské společnosti?



Juan Gabriel Vásquez. Foto Nina Subinová

Ano, jde o místo, které ztělesňuje snad všechny rozpory naší země. Zoo byla soukromým vlastnictvím vraha a narkoteroristy, a přesto ji kolumbijské rodiny navštěvovaly s velkou chutí. A zatímco se mnozí z nás snaží vypořádat s nejbolestivějšími vzpomínkami na všudypřítomné násilí, velká část obyvatel dosud hledí na narkobarony s určitým obdivem. García Márquez ve Zprávě o jednom únosu říká, že obchod s drogami v Kolumbii navždy změnil hierarchii hodnot a novým generacím vštípl, že úcta k zákonům je překážkou na cestě ke štěstí. Myslím si, že tomuto etickému obratu jsme dodnes nebyli schopni porozumět. Proto o těchto problémech nadále píšeme romány a knihy reportáže, proto o nich vznikají seriály a dokumenty.

Není problém spíše ve slabosti státu či veřejného sektoru?

Nezájem státu o nejvíce znevýhodněné obyvatele země je bezpochyby jednou z příčin vzestupu narkobaronů. Pablo Escobar začal svou kariéru pokusem dělat politiku – chodil do čtvrtí, kde veřejná správa nebyla schopna

zavést vodovod, postavit hřiště, zajistit alespoň minimální důstojnost životních podmínek. A Escobar se svou mocí a svými penězi později dokázal tohle vzduchoprázdno zaplnit. Také ale neváhal odpalovat bomby v nákupních centrech na Den matek, a to nikoli proto, aby zneškodnil své rivaly, ale aby zabil nevinné civilisty.

Mnoho let jste strávil v Evropě. Co vás přimělo k odchodu z Kolumbie?

Vycestoval jsem v roce 1996, kdy mi bylo třiadvacet. Tehdy jsem si myslel, že odcházím do Paříže výlučně z literárních důvodů – abych se stal spisovatelem. Ale s postupem času jsem si musel přiznat, že v pozadí byl i další významný důvod: utíkal jsem před

to případy, kdy nám dějiny neřekly pravdu. Myslím, že každá země má ve své minulosti podobně tíživé momenty. V roce 2005 jsem potkal člověka, který uchovával obratel Eliécera Gaitána s dírou po kulce a část lebky Uribeho Uribeho. Držel jsem tyto ostatky ve svých rukou a musím říct, že pro člověka, který je aspoň trochu citlivý vůči příznakům dějin, to je silný prožitek. Právě to bylo podnětem k románu, v němž se několik postav snaží dopátrat pravdy o těchto dvou atentátech. Je to kniha o našem vztahu ke konspiračním teoriím, o lžích, které nám vypráví historie, o násilí, které skrývá naše minulost.

Do Prahy jste přijel představit svou prózu *Reputace* a promluvit o románu *Sto roků samoty* Garcíi Márqueze, od jehož vydání právě uplynulo půlstoletí. Co pro vás tato kniha znamená?

Je to obdivuhodný, nevyčerpatelný román, ve kterém se znovu a znovu ztrácím jako v lese a pokaždé objevím něco nového. Když jsem ho v šestnácti letech četl poprvé, řekl jsem si: „Tohle chci dělat, chci psát romány.“ Sto roků samoty mě naučilo psát, ale má to samozřejmě i odvrácenou tvář: součástí spisovatelské práce je i vzpoura proti otcům a hledání vlastního hlasu. Literatura je kontaktní sport. A nepíšeme jen díky velikým dílům, ale také proti nim.

Podobně jako García Márquez jste nejen romanopisec, ale také publicista. Daří se vám tyto dvě role skloubit?

Je to určitý druh schizofrenie. Romány a noviny nové sloupky totiž vycházejí ze dvou zcela odlišných míst v mé hlavě. Román – alespoň v mém pojetí – je výsledkem nejistot a otázek, zatímco publicistika vychází z jistot, které chceme vyložit ostatním, abychom je přesvědčili. Vždycky jsem měl za to, že v latinskoamerické tradici by měl romanopisec být také veřejným intelektuálem. Ale nepovažuji to za povinnost. Sám García Márquez říkal, že jedinou povinností romanopisce je psát dobře. A to si myslím i já.

svým dospíváním v místě plném násilí a strachu, který mě hluboce poznamenal – tak jako hlavního hrdinu Hluku padajících věcí. Během šestnácti let v Paříži, Belgii a Barceloně jsem zjistil, jaká jsou má témata a jak je přetavit v popsanou stránku. Vedle toho jsem dospěl k chápání své země a svého kontinentu, což mi dříve chybělo. Nejsem zdaleka jediný latinskoamerický spisovatel, který odjel ze své země jenom jako Kolumbijec, Argentinec nebo Mexičan a objevil v sobě Latinoameričana. Poté, co jsem vydal čtyři knihy, vrátil jsem se do Kolumbie ze soukromých důvodů a napsal jsem zde dva romány – kromě Reputací ještě *Tvar trosek*, svou zatím poslední a podle mě i nejlepší knihu.

Stejně jako vaše předchozí romány vychází i *Tvar trosek* z kolumbijských dějin. O jaké události v knize jde?

Je to velmi komplexní román, který se točí kolem dvou politických vražd: Jorgeho Eliécera Gaitána v roce 1948 a Rafaela Uribeho v roce 1914. Tyto dva zločiny byly příčinou mnoha pozdějších konfliktů – jsou

Juan Gabriel Vásquez (nar. 1973) je kolumbijský prozaik a publicista. Po studiu práv odešel do Paříže, kde získal doktorát z latinskoamerické literatury. Od roku 2012 žije opět v Kolumbii. Největší ohlas vzbudil jeho román *Hluk padajících věcí* (2011, česky 2015), mezi další prózy patří *Reputace* (2013, česky 2017) a *La forma de las ruinas* (*Tvar trosek*, 2015). V současnosti přednáší na Univerzitě v Bernu.

Umravněná posedlost

Reputace Juana Gabriela Vásqueze

Román kolumbijského spisovatele Juana Gabriela Vásqueze (rozhovor s autorem najdete na protější straně), nazvaný Reputace, se pohybuje na pomezí politického thrilleru a psychologizující prózy. Na pozadí jihoamerických reálií pojednává o politické odpovědnosti a moci médií.

MICHAL ŠPÍNA

Český překlad útlého románu s názvem *Reputace* (Las reputaciones, 2013) přijel kolumbijský spisovatel Juan Gabriel Vásquez uvést přednáškou v pražském Institutu Cervantes. Zopakoval zde svou oblíbenou historku, kterou mu v Bogotě vyprávěl jistý novinový karikaturista. Jeden z nejmocnějších armádních představitelů prý kreslíře požádal o schůzku, na níž ho uctivě poprosil, aby už nebyl zobrazován tak jako dřív – s tlustými brýlemi à la Pinochet a s křivými zuby. A ukázal mu nejen nové brýle, ale i výsledek operace chrupu. Nebylo mu to však nic platné: v lidové představitosti utvářené novinovými karikaturami zůstal jeho obraz nezměněn.

Zabití karikaturou

V českém prostředí by k něčemu podobnému nejspíš dojít nemohlo: na kresbách známých karikaturistů, například takového Vladimíra Jiráčka, jsme mohli vídat spíš povzdechy anonymních postav nad všeobecnými poměry než explicitní politický komentář k činům konkrétních osob. V mnoha zemích včetně Kolumbie si ovšem žánr karikatury uchoval větší adresnost i společenský dosah. Proto mohl Vásquez svůj román vystavět na příběhu, jehož jádro připomíná zmiňovanou historku. Stárnoucí novinový karikaturista Mallarino představuje ve své zemi celebrity, jejíž kariéru má právě završit státní vyznamenání; románová retrospektiva jeho života nás

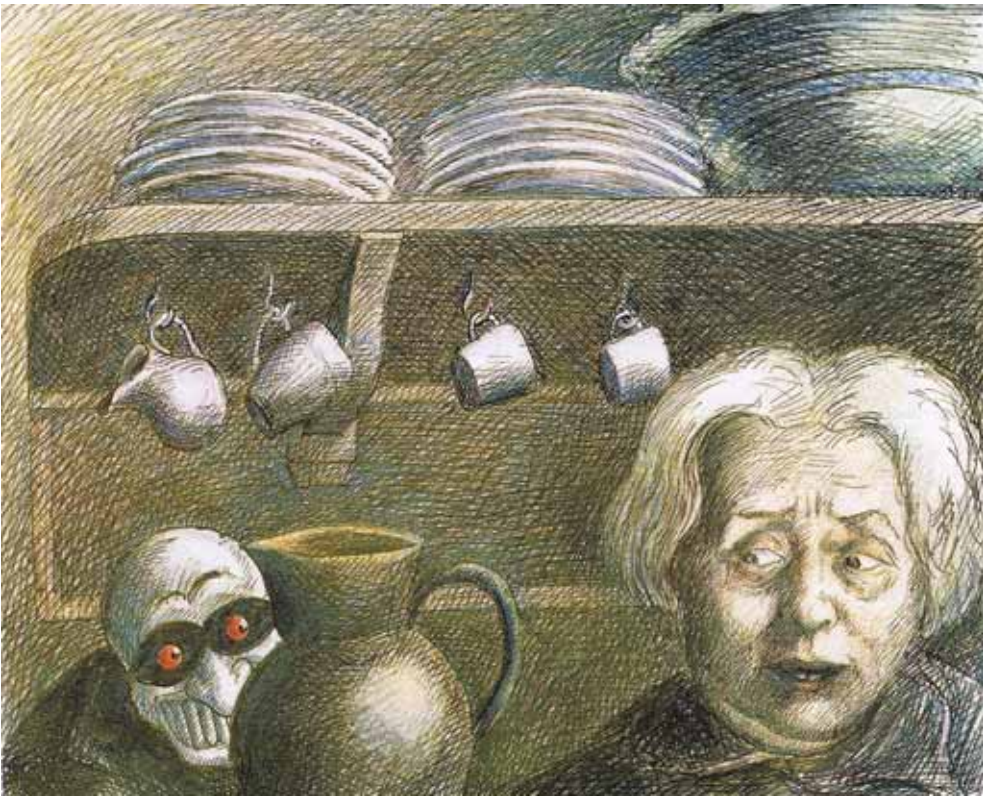
však vrací ze současnosti o třicet let nazpět, k určujícímu momentu, kdy za ním s poníženou prosbou přišel jistý poslanec konzervativní strany. Mallarino prý svými kresbami ohrožuje jeho reputaci. Kreslíř ovšem na poslancovu slabost odpoví útokem – karikaturou, která se zakládá na skandálních, ale neprokázaných skutečnostech. Politiko-va reputace tím definitivně upadá, poslanec skládá funkce a záhy si bere život.

Když se novináři Mallarina ptají, zda se cítí nějak odpovědný za poslancovu smrt, odpovídá: „Samozřejmě že ne. Něco takového nemůže způsobit žádná karikatura.“ Tím je věc vyřízena a kreslíř se vrací k budování své reputace na samotě v horách nad Bogotou, kam odešel, aby zbavil svou rodinu permanentních výhrůžek – protože „v téhle zemi se

člověk stává někým teprve ve chvíli, kdy mu chtějí ublížit“. Celá záležitost se však vynoří po osmadvaceti letech, kdy kreslíře pod záminkou novinového rozhovoru vyhledá Samanta Lealová, někdejší kamarádka jeho dcerky. Právě tento moment uvádí celou prózu do pohybu. Podobně jako v *Hluku padajících věcí* (2011, česky 2015; viz A2 č. 2/2016) zápletku sleduje současně politicko-sociální dějiny země a osobní život protagonisty, který vlivem osudových setkání začne přehodnocovat svou minulost a tím i celý svůj život.

Příznaky dějin

Pro spisovatele z Latinské Ameriky bohužel dodnes platí, že cesta k úspěchu v sou sedních zemích vlastního kontinentu vede přes španělská nakladatelství a často



Roland Topor: Bez názvu, 1979

literární zápisník

Jedí na ministerstvu školství psy?

PETR A. BÍLEK

Divadlo Járy Cimrmana slaví letos padesát let od svého vzniku. Zatím bez mediálního humbuku. Jako by ta dlouhá doba existence učinila z divadla muzeální exponát, který se pěkně dochoval (jako třeba velrybí kostra v Národním muzeu), ale zároveň se už nemění, nevytváří události, jen naplňoval příjemnou charakteristiku „laskavého inteligentního humoru“. V takové charakteristice se ovšem rádi zhlížíme, protože stvrzuje naši kolektivní identitu, vyznačující se laskavostí a inteligencí. Do takového zrcadla se prostě kouká příjemněji než do toho, které nastavují diskutující ze stránek Parlamentních listů.

Rozčeřit klidné vody se nicméně už na Nový rok pokusil Josef Káninský, který na stránkách Lidových novin otiskl rozsáhlou úvahu odhalující odvrácenou tvář „fenoménu Cimrman“. Na základě ankety o nejoblíbenějších hláškách, v níž první místo obsadil ředitelův diagnostický popis žáků z *Vyšetřování ztráty třídní knihy* („Debil, blbeček,

debil, blbeček...“) a druhé místo toužebné přání lékárníka z *Dobyti severního pólu* („Do Prahy! Do Podolí! Do lékárny! Do prdele, to je mi smutno!“), vyvodil, že se do výběru promítá temná stránka naší národní duše, bažící po sprostárnách, urážení druhých a voyeurském pohledu na sexuální perverznosti. Shrnutí a potvrzení: „Ty příběhy jsou prodchnuty morbidními motivy, zalidněné postavami s asociálním až schizoidním jednáním a v každé hře se objevuje sexuální motiv, často obsažený v netradičních praktikách či deviantních sklonech. Odkrývá se temná duše Járy Cimrmana, servírovaná ovšem na růžovém porcelánu, obložená komickými prvky, s legrací jako přílohou.“

Vydá-li se sportovní redaktor na pole kultury, nelze se divit, že se mu freudovsko-jungovská představa o tom, jak se národ nechtěně projektuje, čímž se vlastně demaskuje, na výlet hodí. Tvzení, že za to, že se vám líbí perverzity, může vaše temná duše, je stejně mechaniky obhroublé jako nářky, že střelení v počítačových hrách vede ke střelení v reálném světě. Nebylo by přirozenější a nosnější vysvětlovat si oblibu cimrmanovských her tím, že jsme schopni v nich i po letech nacházet tématu či motivy, jež se ukazují jako relevantní? Namítáte-li, že takovému vysvětlování chybí britkost skandálního odhalení, odpovím, že jen zdánlivě. A sportovní redaktor dokonce mohl zůstat u svého kopyta.

V *Dobyti severního pólu* je hláška, která na první přičky obliby nedosáhla: „Sníme psy.“ Pražští otužilci vezmou s sebou na výpravu

Varla Frištenského, jemuž byla absence intelektu nahrazena svalovou hmotou. Protože je však dobývání pólu pouhým driftováním, kdy se jen čeká, až se k pólu dojede, ukáže se tento člen výpravy jako zbytečný. Zbylí tři intelektuálové jej hodlají obětovat a sníst, když dojdou zásoby, a ke kanibalismu nedojde jen shodou okolností. Když to nebožák po čase pochopí, ještě se omlouvá, že má takové nepěkné podezření, že jej zamýšleli jíst – rozumu příliš nepobral, ale lidskost i v krutých podmínkách reprezentuje právě on.

Nedávno spáchal v Turecku sebevraždu bývalý fotbalový reprezentant František Rajtoral. Člověka trpícího depresemi tak zjevnými, že musely být opakovaně maskovány jako únavový syndrom, kvůli němuž přerušoval kariéru, se jeho „mateřský“ klub FC Plzeň zabil v rámci potřeby okysličit výsledkově skomírající kádr. Agent zinkasoval provizi za vstup a Rajtorala, který se už jednou narychlo vrátil z angažmá v Německu, poslali do tureckého klubu na syrských hranicích, kde ho nechali napospas osudu. „Seriózní“ média přinesla zprávu, bulvár získal týdenní potravu ve žvanci spekulací, zda trpěl gamblerským, jestli měl dluhy a proč ho opustila partnerka. Ani náznak reflexe zrůdnosti celého systému současného profesionálního fotbalu, který na krátký čas nebohé majitele svalové hmoty, pěstované od dětství na úkor intelektu, zahltil penězi, doprovázenými ovšem hned i nepsaným manuálem, který velí je rychle utratit: zakoupit nejnovější model Bentley a vybrat si z katalogu zlatokopek celebrity, která se

i přes mnohaletý exil v Evropě, případně ve Spojených státech. V tomto ohledu není Vásquez výjimkou; od mnoha vrstevníků jej však odlišuje to, že se jeho prózy striktně drží reálií rodné země. Jeho vztah ke kolumbijským dějinám, traumatům a zamlčovaným skutečnostem bychom mohli označit skoro za posedlost. Romanopisec ovšem sám sebe vycvičil k tomu, aby této posedlosti ohladil hrany, učinil ji všeobecně stravitelnou a ozdobil ji reflexemi rodinných a partnerských vztahů. Výsledkem je solidní a seriózní próza, která má šanci zařadit se mezi světové bestsellery, nikoli však mezi průlomová literární díla.

Vásquezův příběh o politické odpovědnosti a moci médií by si vystačil bez sentimentality a psychologizující mnohomluvnosti. Oproti *Hluku padajících věcí* je jí sice v mnohem kratších *Reputacích* méně, ale i zde platí, že pasáže, kde vyprávění sleduje samotné události, jsou silnější než ty, v nichž se dovidáme, kdo si co pomyslel, na jaký výjev z dětství si vzpomněl či co jej vnitřně rozechvívalo. Jinými slovy: tam, kde se Vásquez blíží žánru politického thrilleru, má jeho psaní (možná paradoxně) větší hodnotu, než když navazuje na mistry psychologické prózy.

Někteří španělskojazyční recenzenti spatřují nedostatek *Reputací* v několika „nepravděpodobných“ scénách (jako třeba když Samanta Lealová za jízdy autem zničeonic odhalí svoji vulvu), které jsou pro Vásquezovu prózu překážkou na cestě k prvním místům žebříčků. Těchto pasáží, v nichž není vše dořečeno, bych se rád zastal; čtenáře totiž pobízí k aktivnějšímu čtení. Což naopak nelze říct o mnoha stránkách, které předkládají jednání hrdinů natrávené zdáním psychologické analýzy. Příznaky dějin, které jsou motorem Vásquezova psaní, sice nejspíš sídlí v lidských hlavách, ale nedají se odtud jen tak snadno vylákat.

Juan Gabriel Vásquez: *Reputace*. Přeložila Anežka

Charvátová. Paseka, Praha 2017, 184 stran.

mihla v televizi. Sportovních ředitelů mají kluby nepočítaně, ale na sociálního pracovníka či psychologa prostor a peníze nejsou. Přežije-li jedinec závratnou jízdu kariérou, ocitne se po třicítce bez peněz a bezradný, protože pojem společnosti mu zůstal zredukován jen na tu dámskou.

Že takto „žerou psy“ ti, kdo si pořídili ligové kluby, nepřekvapuje. Aby mohli provozovat podnik, který si na sebe v našich podmínkách nemůže ekonomicky vydělat, musí občas do lidského masa i kousnout. Ovšem skutečnost, že tento experiment podporuje bez mrknutí oka i ministerstvo školství, které do fotbalu každoročně pumpuje dosti podstatnou část z tří a půl miliardy korun na podporu sportu, působí jak z cimrmanovských mystifikací. Zvlášť když soudní přelíčení s drogovým dealerem tentýž týden odhalí, jak běžné je pro fotbalisty drogy kupovat či dealerům výhodně půjčovat, zatímco jiné přelíčení rozplétá chapadla sázkařské mafie, platící fotbalistům za domluvený výsledek.

Frištenského v *Dobyti severního pólu* nakonec nesnědí ne proto, že by převážil pocit humanity, ale proto, že narazí na dobře zachovalou zmrzlou mumii poručíka Berana. A řekne-li se „jíst berana“, zní to civilizovaněji než jíst člověka či psy. Kromě toho je beran větší než pes. Vezmeme-li v potaz příjmení ministryně školství i fakt, že ji na rozdíl od Berana není třeba rozmrazovat rozněním, o to víc udiví bohorovnost, s níž chodí na tenký led.

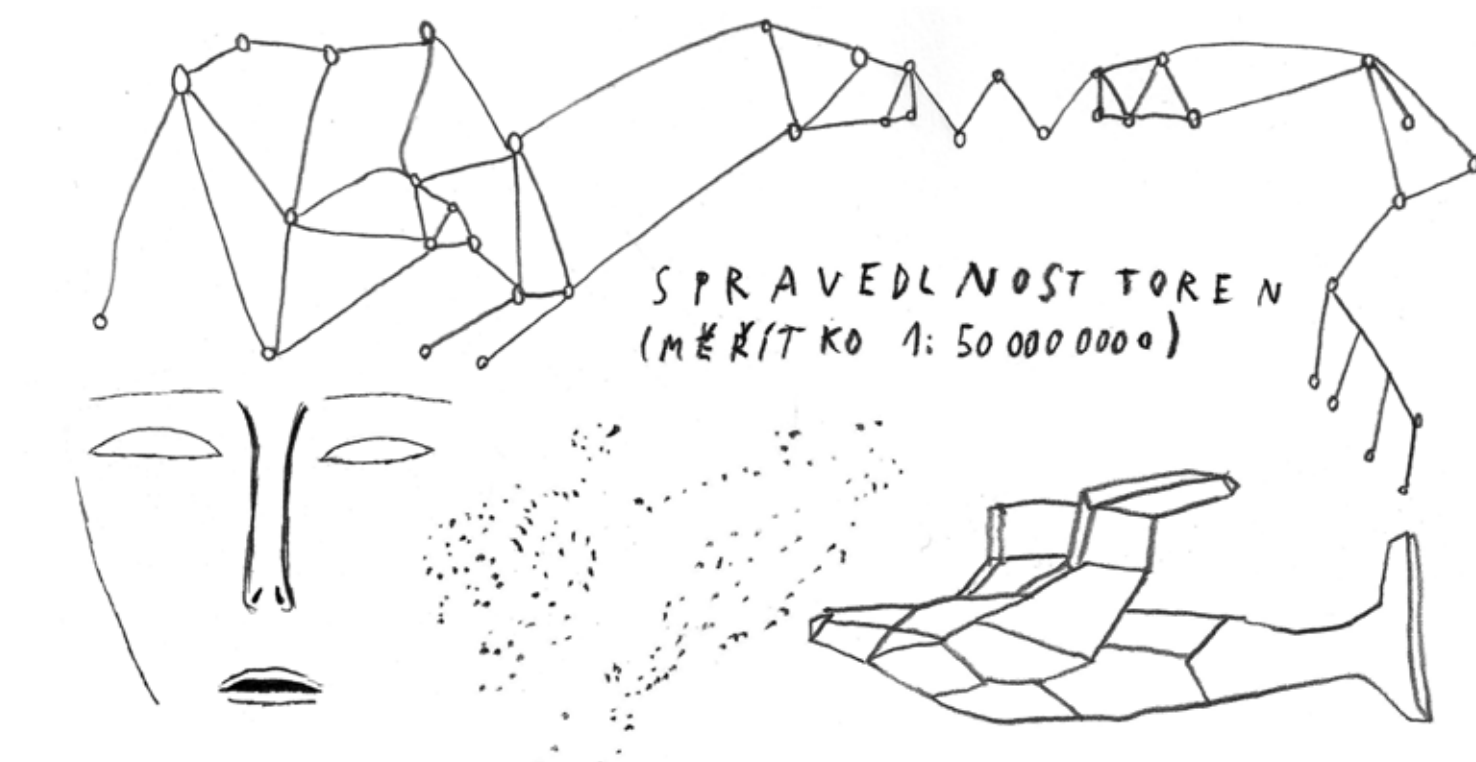
Autor je literární teoretik a vysokoškolský pedagog.

Sama za celý sbor

Druhý díl vesmírné trilogie Ann Leckieové

Spisovatelka Ann Leckieová napsala sci-fi ságu, při jejímž čtení si můžeme připadat jako ve videohře, která nás však zároveň nutí reflektovat současnost. Vědecko-fantastické vyprávění, v němž se nerozlišuje mezi pohlavími a automaticky se upřednostňuje ženský rod, podráždilo nejednoho scifistu. Nejen proto si zaslouží pozornost širšího publika.

MILOŠ HROCH



Ilustrace Lucie Lučanská

„Je to jedna z těch knih, kterou bych dal přečíst těm, kdo říkají, že nemají rádi sci-fi,“ komentoval předseda Ceny Arthura C. Clarka rozhodnutí poroty udělit ocenění začínající autorce Ann Leckieové. Ta za svůj debut *Ve službách Spravedlnosti* (2013, česky 2016) získala i jiné významné žánrové ceny, a zařadila se tak po bok klasiků, jakými jsou Isaac Asimov nebo William Gibson. Její jméno navíc figurovalo v žebříčcích nejlépe prodávaných knih. Nyní vychází v českém překladu druhý díl ságy *Ve službách Meče* (Ancillary Sword, 2014). Třetí svazek *Ancillary Mercy* (Ve službách Milosti, 2015) bude díky zájmu čtenářů následovat. Ve sci-fi komunitě, kde se spisovatelky dříve musely schovávat za mužské pseudonymy, vyvolala sága bouřlivé reakce.

Trilogie pojednávající o Rádčské říši připomíná svou monumentalitou *Dunu* (1965, česky 1988) Franka Herberta – také zde se čtenář musí zorientovat v komplikovaném systému rodů, jazyků a zvyklostí, které ovlivňují napínavou diplomatickou hru. Leckieová nelíčí žádné ničivé vesmírné bitvy ani nevypráví o vyvolených, kteří mají rozhodnout o osudu galaxie. Středem vyprávění je program snažící se porozumět panovačným manýrům a krutosti vládkyně rozpinavé rádčské civilizace. Hlavní hrdinka Breq je personifikovaná umělá inteligence, jež kdysi byla kapitánkou válečné lodi Spravedlnost Toren. Neoperovala ovšem jen v obvodech řídicího systému lodi a na jejích palubách, ale dokázala se dostat i do těl části posádky. Přesto byla Breq otrokyní, nástrojem násilných anexí, připomínající koloniální historii. Nakonec ji ale zrada donutila nahrát se do lidského těla jednoho z nesvéprávných „periferů“, obyvatel dobytých planet. Také proto Breq bojuje za spravedlnost a práva utlačovaných. Hledání viníků vyvraždění někdejší posádky její lodi dovede hrdinku až do nejvyšších pater rozpinavé civilizace, k vládkyni Anánder Mianáj, disponující tisíci těly. Nalezne rozpolcené vědomí, které splétá s armádou zvěďů intriky samo proti sobě. Jedna jeho polovina chce dobývat, druhá zavádět reformy – má v plánu osvobodit periferu, ukončit anexi a zpřístupnit výsadní místa k životu nižším rodům.

Mezi pohlavími

Asi si vzpomínáte, jaké pobouření ze strany konzervativních fanoušků *Hvězdných válek* vyvolal první trailer netrpělivě očekávané sedmé epizody *Síla se probouzí* (2015), když se v hlavních rolích objevili černoch a žena. Stejně to vřelo v okruhu amerických scifistů

a fanoušků fantasy, když před dvěma lety vyhrála Leckieová s knihou *Ve službách Spravedlnosti* hlavní kategorii prestižní ceny Hugo. Ochránce „opravdové“ sci-fi nezvedlo ze židle jenom to, že zvítězila žena. Rádčský jazyk totiž nerozlišuje mezi pohlavími a v řeči se automaticky upřednostňuje rod ženský. Při čtení knihy se tak až v polovině dozvíte, že jedna z hlavních postav je vlastně muž – čtenář musí dávat opravdu dobrý pozor, aby se v komplikovaných dialozích neztratil. Proti románu vystoupila například skupinka spisovatelů sdružených ve spolku Sad Puppies, kde se potkali republikáni a příznivci volného držení zbraní, kteří podle vlastních slov brání tradiční hodnoty žánru. Podle nich se v posledních letech nadržuje ženským autorům a sexuálním a rasovým menšinám.

Na stranu Leckieové a dalších osočovaných autorů se však postavil trojnásobný vítěz ceny Hugo a autor knižní předlohy k televiznímu seriálu *Hra o trůny* George R. R. Martin a žánrové ceny nakonec sklidily i další díly trilogie, tedy *Ve službách Meče* a *Ve službách Milosti*. „Od začátku jsem chtěla psát o společnosti, která nedělá rozdíly mezi pohlavími. Byla jsem ale přesvědčená, a spousta mých přátel mě v tom utvrzovala, že takový příběh bude neprodejný,“ řekla autorka v rozhovoru pro americký magazín Wired. Přiznala ovšem, že ji diskuse, točící se jenom kolem jednoho aspektu její knihy, už unavuje.

Mé srdce je ryba

V kyberpunkové videohře *System Shock* umělá inteligence Shodan ovládá vesmírnou kolonii Citadelu. Neznámý hacker jí ale odebral programy zajišťující morálku, a tak se rozhodla, že se nainstaluje do operačních systémů všech počítačů na Zemi a zotročí lidstvo, které pokládá za hmyz. Lidé jako hráči vidí Shodan na obrazovkách, ona se na ně dívá prostřednictvím bezpečnostních kamer a promlouvá k nim z reproduktorů. S vědomím vesmírné lodi komunikovala posádka už v knize *2001. Vesmírná odysea* (1968, česky 1982) od Arthura C. Clarka nebo ve filmové klasice *Vetřelec* (1979) od Ridleyho Scotta. Teprve Leckieová však přišla s neotřelým konceptem umělé inteligence, která se může nainstalovat do těl členů posádky, tedy aspoň do těl nesvéprávných periferů, kteří slouží jako avatarové a nacházejí se v rámci rádčského kastovního systému na samém dně.

Breq ovšem není strojově chladnou myslí. Zažívá strach, úzkost, pochybuje a dokáže se i radovat, nejčastěji z hudby – to když

své vojáky nechává sborově zpívat. „Má těla se potila pod blůzami uniformy. Z nudy jsem otevřela tři svá ústa, všechna v blízkosti na chrámovém náměstí, a třemi hlasy jsem zazpívala: Mé srdce je ryba, ukrytá ve vodní trávě,“ říká Breq v knize *Ve službách Spravedlnosti*, která je vyprávěna ve dvou časových rovinách – před spiknutím, kdy byla hlavní hrdinka ještě řídicím systémem lodi, a po spiknutí, za něž se snaží pomstít už v lidském těle. Při psaní prý Leckieová, která absolvovala hudební vzdělání, přemýšlela, co by asi dělala, kdyby měla dvacet těl. Její odpověď je prostá: „Jednoznačně bych zpívala, sama za celý sbor.“

Ne čaj, ale krev

Breq nemá jen vytříbený hudební sluch, ale také smysl pro spravedlnost, který ji pohání na její cestě. Pronásleduje ji však pocit viny, protože na popud vládkyně Anánder Mianáj zabila oblíbenou poručici Awn. Po tomto traumatickém zážitku začala Breq přemýšlet sama za sebe, ne jen tupě následovat rozkazy. Také v knize *Ve službách Meče* se staví na stranu nejslabších a nejchudších. Jako kapitánka celé rádčské flotily je vyslána na stanici Athoek, planetu s mírným podnebím, několika pohorími a spoustou řek. Athočané vybudovali sto let před anexí vlastní systém řízení počasí, díky kterému mohou regulovat pěstování čaje. Breq sem přijíždí potlačit vzpouru, vedenou podle starého revolucionářského hesla „Ne čaj, ale krev“, a zároveň vyjednávat lepší životní a pracovní podmínky pro dělnice na horských plantážích. Ke skutečné akci dojde málokdy – konflikty se řeší nad vsudy-přítomnými šálky čaje v konferenčních místnostech, kde se rozebírají válečné strategie nebo se vedou táhlé diplomatické rozhovory.

Vesmírná opera, jak se říká podžánru sci-fi, na jehož pravidlech Leckieová své dílo založila, vždy zobrazovala galaxie sužované vleklými válkami. Autorka nedává jednoduché odpovědi na meziplanetární problémy. Na pozadí dobovačských výbojů se soustředí na psychologický portrét umělé inteligence, která se chová lidštěji než člověk. Tvůrce science fiction vždycky platili za vizionáře hledící do budoucnosti, ať už temné nebo přívětivé. Sága Ann Leckieové *Rádčská říše*, jejíž jednotlivé knihy zhltnete jedním dechem, nás ovšem nabádá přemýšlet především o přítomnosti.

Autor je redaktor Radia Wave.

Ann Leckieová: Ve službách Meče. Přeložil Petr Kotrle. Plus, Praha 2017, 336 stran.

3.5. – 28.5.

Nice Shot

etc-nice.cz

etc-shot.cz

etcgalerie.cz

A kam že nás to vedete?

Bludné kruhy Boženy Správcové

Druhá prozaická kniha básnířky Boženy Správcové je podobenstvím, v němž se setkává jazyk literárního hermetismu s jednoduchou řečí každodenního světa. Mnohovýznamový a s jazykovou manýrou budovaný text těká mezi různými žánry a v mnohém zůstává pro čtenáře šifrou.

JAKUB VANÍČEK

Novou knihu Boženy Správcové bych mohl otevírat s otázkou, do jak dlouhých řádků bude tentokrát její obsah rozčleněn. Bude její kompozice sevřená, anebo se rozvolní v prozaickém tvaru? Autorka už vyzkoušela mnohé varianty, její dílo prošlo několika proměnami. A nejde jen o grafickou formu, totéž platí i pro jazyk jejích textů. Ti, kdo je teprve začínají číst, mohou nabýt dojmu, že se v nich význam zcela vyčerpává právě jen v rovině výrazu a literátské experimentaci; teprve delší čtení a hlavně soustavnější hledání vazeb mezi mnoha autorskými polohami Správcové umožňují zahlédnout jakýsi společný jmenovatel. Ať už jsou to rozsáhlé básnické skladby, sbírky kratších básnických textů, anebo naopak satirická novela, pseudonymně šifrované autorské já za nimi stojí neotřesitelně a plnovýznamově.

Uctívači kruhů jsou autorčinou druhou prozaickou knihou a přicházejí po sbírce básní věnované pražským Strašnicím. Kdybych chtěl vymezit jakési mantinely jejího díla, pak bych *Uctívače* položil do protikladu k nepřístupné, temné skladbě *Východ* (2011), v podtitulu vymezené coby hrdinský epos. A v polaritě k *Východu* také *Uctívače* čtu – propadám-li se v nich občas do spodních vrstev, jde mi vždy o jediné: abych se nezastavil tam, kde jsem uvízl při četbě *Východu*. Ten byl především jakousi vůlí autorky vodit nás temným světem, kdežto tentokrát se pohybujeme v otevřeném, přístupném světě, který ovšem není světem banalit.

Zasvěcenci

Protagonistka *Uctívačů kruhů* odchází z města na venkov, stěhuje se do chaty k rybníku, aby tu našla něco, co jí v běžném životě chybí. Dostává se do zvláštního časového režimu a postupně kolem sebe vrství pestrobarevnou skutečnost, vymezenou venkovským prostředím a společností několika zasvěcenců. V jiné časové rovině se paralelně s příběhem Marie vyvíjí život Milana, chlapce chyceného v patologickém a zcela nesnesitelném vztahu s matkou. Obě linie spolu souvisí, smysl této vazby ale nelze spolehlivě určit, do zázvěti má přístup pouze autorka – a ta se do žádného velkého odhalování nehrne. Co ale patří světu, tedy to vnější, nám naopak servíruje s přímočarostí, která překvapuje. Marii i Milana očividně čeká nejedno podivuhodné dobrodružství.

Co potěší, je zvláštní modus radosti a náruživosti, s níž se vypravěčka pouští do díla. Svět, postavy i jazyk samotný je tu především možností k neustálé deregulaci; text kypí v samých přebytcích. Postupně se z něj vylupují četné postavy a mezi nimi důležitý hráč – Herbert. Tato třetí a také poslední významná postava *Uctívačů* tvoří uzavřený polygon, v jehož středu bude později vznikat komplikované titulní těleso „uctívačů“. Nadělo se už dost řečí o tom, kdo je Herbert, ty jsou ale pro knihu zcela nepodstatné. Herbert je „bytostný frontman“, který po čase zbožští sebe sama v „mediální obraz“. Oproti Marii, která jde po stopě života, je Herberta nutno chápat – anebo alespoň některou jeho část

– jako typus umělce, jenž tak dlouho pracoval na své výjimečnosti, až o tuto výjimečnost přišel a stal se obětí světa, specializovaného a uzavřeného v neprostupných kruzích. Herbert má své žáky, svou školu a své jedinečné umělecké metody. „Takhle si jeden druhého navzájem vážili, ale nejvíc si samo sebou vážili Herberta. Toto vážení a chválení nesmlčeli ani před cizími, a tak Herbertova sláva a váženost rostla s tím, jak rostla sláva jeho Žáků, již svým zasvěceným promlouváním tu i onde sám výrazně napomáhal.“

V Herbertově postavě se prolíná sobecká nadřazenost s výlučností a exkluzivitou. A Marie? Ta se jen díky Herbertovu ustrnulému, narcistnímu pobývání v zahradě Epikúrově může sama svobodně vyvíjet a zdokonalovat v poznání tajemství světa. Pro vztah mezi Herbertem a Marií platí vcelku jednoduchá rovnice. Marie, na rozdíl od Herberta, se postupně vylupuje ze zázvěti do reality své chaty, materializuje se ve společnosti přátel i ve své touze po muži a stává se jakousi ucelenou bytostí, aby právě v této své ucelenosti zrcadlila partikulární a nedotvořený subjekt, jímž je Herbert. Jinak je tomu s Milanem, ačkoli i ten prochází bouřlivým vývojem – dokonce tak bouřlivým, že se mu musí me smát.

Objekt k analýze

Přidržíme se ještě trojúhelníku postav. Zatímco Herbert je pojednán se silným kritickým zaujetím, za nímž lze tušit hlubší motivaci než pouhou potřebu vyprávět, Milan v *Uctívačích* slouží především jako panák, na němž se demonstrují analytické schopnosti vypravěčky. To rozhodně nijak nesnižuje jeho význam, naopak, v satirickém zpodobnění vztahu matky a syna se dotváří přátelské autorské gesto. Milan, uvězněný v komplexech, je tu především pro čtenářovu zábavu; vypravěčka ho odhaluje v polohách, které bychom mohli chápat jako exemplární případy navždy poškozené reality. Jeho peripetie s tělnatou prostitutkou jsou staccatem sexuality, zvířecí a bezprostřední, děsivé stejně jako vzrušující. Obraz by přitom byl jen

poloviční, kdyby ho nevyvažovaly scény, ve kterých Milana drtí láska k matce. Při tom všem je postava Milana vykreslena s lehkostí, jakkoli je zapojena do komplikovaných souvislostí, vyspekulovaných, konstruovaných, a proto výhradně románových. Samotné psychologizování je zasuto pod tučnou vrstvou symbolů.

Literatura i skutečnost

Uctívači kruhů rozšiřují možnosti autorčina básnického výrazu a značně mění obraz, který jsme si v minulosti o básnířce Správcové udělali. Zachovávají si do jisté míry jazyk hermetismu, nicméně jen z toho důvodu, aby jej narušovali čímsi velmi hmatatelným, každodenním, jakýmsi zájmem hovořit o světě docela jednoduchou řečí. Řečí, která se neustále ztrácí v poryvech užvaněné vulgarity, venkovsky prosté a zároveň estétsky literární. A tato jednoduchost, za níž se občas otevře hlubina podivných souvislostí, nás odkazuje rovnou ke klíčové autorské pozici, tak jak ji s každou novou knihou Správcová obsahuje, jak se ji snaží obtisknout do svých textů: mezi literární dílo a skutečnost, mezi dva různé způsoby přebývání ve světě.

Jakkoli jsou tu ale dvě skutečnosti, těžko určíme linii, která je odděluje. Správcová tuto podvojnou realitu modeluje s vervou a jazykovou manýrou, jakou jen stěží budeme hledat u autorů, kteří nám potřebují vysvětlit, jak se to se světem má a jak to v něm všechno chodí. Tato velmi komplikovaná relace realita–dílo se mimo jiné projevuje i v neustálém těkání mezi různými žánry, v jejich více či méně násilných adaptacích. Platilo to pro Správcové básnické skladby a v malé míře to platí i pro *Uctívače*: nikdy si nemůžeme být jistí, zda jsme zvolili správný způsob četby. Stále se pohybujeme na škále nesrozumitelnosti, utajeného klíče a významného satirického gesta, které ovšem předpokládá existenci světa ve velmi silném smyslu tohoto slova. Autor je literární kritik.

Božena Správcová: Uctívači kruhů. Trigon, Praha 2016, 184 stran.



Toyen: Bramborové divadlo (výřez), 1941

Ídiot dychná

Vranské marginálie

S.d.Ch.

„Když je text předvídatelný, uzavřený autorským konformismem už před svým vznikem, já to hned odložím a nečtu.“ Tak nějak mi to jeden z předních budovatelů Nové Perly, města na troskách všech utopií ve Vraném nad Vltavou, řekl a pokračoval ve smyslu tom, že když chybí intelektuální riziko otevírající možnost nečekaného, je vyloučeno, aby se dozvěděl něco nového nebo prožil cosi výjimečného, a neví, pro co jiného by člověk do umění vůbec vstupoval. To je myslím velmi přesné negativní vymezení mainstreamu, na jehož okraj bych rád položil pár poznámek, protože radosti z intelektuálního rizika a nařčení z elitářství není nikdy dost. Lépe než se sloupku by se tyto marginálie vyjímaly na okraji textu některé z nových knih o genderových lapáliích, postapokalypse nebo u nás zvlášť palčivě migraci, ale čtenář těchto opusů si je tam může přepsat. Takže:

Chybí mu intelektuální odvaha, a vůbec, nemá nikdy odvalu. Proto neumí stát sám o sobě, a tak vygeneroval polosvět byznysu kombinovaný grantovou vyžírkou, zvrácený koncept komerce zaštiťující se oficiálními uměleckými statusy a kulturními institucemi. Eliminuje ty části umělecké výpovědi, které negativně ovlivňují širší odezvu a prodejnost. Netvoří dílo, ale produkuje zboží s uměleckým příběhem.

Parazituje na okrajích, kterým se vysmívá. Aby zakryl svoji sterilitu, předstírá kontinuitu s progresivními proudy minulosti. Zoufalství své prostřednosti vykládá jako vyspělost, stejně jako kolaboraci s politickou mocí, ničivými společenskými systémy a produkcemi mafiem.

Je zneužitelný. Tím je k ničemu. Úplně k ničemu.

Úvahy o jeho kvalitě jsou jako kecy o kvalitě pro všechny a osvětleném turismu. Zabíjí umělecké poznání i poznání skrze umění.

Korumpuje umělce honorovanými nabídkami účasti na zločinu trendové a zábavní výroby, nejraději už ty etablované a renomované, tzn. ochotné spolupřevést řízenou oblast kultury a iluzi jejího významu. Recykluje a provažuje v rádech desítekletí vždycky jednu uměleckou garnituru, která byla zneužita v pravý čas na pravém místě k zvýraznění a kulturnímu posvěcení nějakého přesunu koryt (alias zásadní společenské změny). Tyhle umělce v přízni zbavuje schopností nutných k účinné kritice a diverzi. Vyvolení už pak sami označí užívání těchto progresivních nástrojů tvorby za nezodpovědné, pubertální a nevkusné, což je přesně tak směšné, jak uboze to působí.

Když se dívám na smradlavé špinavce proměňující zničenou a vytunelovanou papírnu ve Vraném na prostor nezávislé a soběstačné existence, napadá mě, že umělec odmítá okolní svět z principu, který ho konstituuje, a všichni ostatní jsou jen tzv. lidé od umění, podléhající pobídkovému teroru společenských projektů, kteří s pocitem plodné spolupráce s establishmentem, zakousnutí do předhozených intelektuálních témat, vyklízejí prostor vzdoru. Ve chvíli, kdy první punkové papalášové nalezou do orgánů a komisí, má každý nový režim vyhráno. Mechanismus kulturních postů, nepřehledných a nepřiměřených kompetencí, ustavených a svěřených k naplnění politické objednávky na kulturní alibi, se rozjíždí a otevírá prostor volby. Dejme tomu mezi rizikem a tutovkou.

Že pak ti, co si vyberou to druhé, adorují konkrétního politika, berou podíl na proměně kvalitního periodika ve vekslácký šunt, nastěhují se do prostor, odkud developéři vyšouplí sociální bydlení nebo fyzické nezávislou komunitu, přihlížejí likvidaci svého oboru suitou profesionálních kariéristů, neštítí se mediální manipulace a spojení své kariéry s kapitálem propagujícím neonacismus, tomu se nedivím ani já.

Jako z filmu je i o životě

Rozhovor s Tomášem Svobodou

Vizuální umělec Tomáš Svoboda nedávno uvedl do kin svůj celovečerní snímek *Jako z filmu*. V pěti paralelních liniích se v něm zabývá otázkou vztahu kinematografie a skutečného života. Tohoto tématu jsme se dotkli i v rozhovoru.

SYLVA POLÁKOVÁ

První verze scénáře vašeho snímku *Jako z filmu* je z roku 2013. Z jakého popudu jste se rozhodl pustit do přípravy filmu určeného primárně pro kina? Vzpomínám si, jak mi někdo řekl, že něco je „jako z filmu“, a já začal o této jednoduché větě přemýšlet. Každý jí rozumí, ale současně nikdo neví, co přesně znamená. To byl výchozí bod, který mi navíc připadal zajímavý v kontextu mých předchozích prací. Tehdy jsem se hlásil na doktorandské studium na VŠUP. To téma mě začalo velmi zajímat a při mé dennodenní roztěkanosti se mi zdálo soustředění na výzkumný projekt jako skvělá příležitost. Intenzivně jsem se mohl začít zabývat tím, jak prezentovat úvahy o filmu přímo formou filmu. Od začátku bylo jasné, že ve formátu série objektů nebo kratších videí by to nefungovalo. A možná hrál roli i syndrom

modelek a modelů, kteří stráví tolik času před objektivem, až mají dojem, že umějí také fotit. Díky profesi architekta filmu jsem přece strávil spoustu dní u výroby filmu.

Váš snímek se nepodobá experimentálním filmovým esejům, s nimiž by ho mohlo spojovat „myšlení filmem“. Vizuálně se blíží spíše mainstreamové kinematografii. Když jsem napsal první verzi scénáře, vyrobil jsem si animatik. Pokud chce člověk vyprávět příběh filmem a nejde mu primárně o experimentální metody, jako třeba Chrisu Markerovi, dospěje k tomu, že potřebuje herce a že je potřebuje nějak nasnímat. Jako z filmu tvoří pět linií a pro každou z nich jsem zvolil jiné formální nasnímání.

Jak se jednotlivé linie liší? Film začíná přípravou jakési přednášky o extenzivní povaze současného pohyblivého obrazu... To je rozhodně nejteoretičtější linie filmu – je to úvaha o podobě pohyblivého obrazu s historickými odkazy vedoucími až k současnosti. S aktuální povahou pohyblivého obrazu souvisí i to, že je to snímáno subjektivní kamerou. Od začátku jsem chtěl, aby divák byl také tak trochu tím, kdo tu úvahu píše. Proto je touto linií celý snímek rámován, začíná jí i končí. Představoval jsem si, že tím vybuduji strukturu celého filmu, na kterou se navěsí další motivy.

Oproti tomu druhá linie je na hraně parodie.

Je natočena tím neklasičtějším mainstreamovým způsobem. Sledujeme setkání dvou přátel po letech – filmového scenáristy a psychologa. Scenárista je zoufalý, že mu profese natolik vstupuje do života, že není schopen rozlišit svůj profesní život od osobního. Zatímco první linie vyžaduje maximální koncentraci, tahle pasáž je, řekl bych, nejodpočinkovější. Vlastně je to tak trochu fraška.

Ale co je předmětem této frašky? Klasické postupy narativního filmu? Nebo česká televizní praxe? Do rolí jste obsadil seriálové herce, zvolil „laciný“ způsob nasvícení, vytvořil vyumělkovanou zápletku...

Mezi filmovou a televizní produkcí jsem v této fázi úplně nerozlišoval. Cílem bylo použít mainstreamové postupy narativního filmu. Výběr herců nebyl primárně veden tím, že jsou to herci z nějakého nekonečného seriálu.

Tomu, jak film zasahuje do života herců, je svým způsobem věnována část, v níž hraje Miroslav Krobot.

Pasáž s Miroslavem Krobotem se celá odehrává před bluescreenem a je snímána jedinou statickou kamerou. Veškerá pozornost se soustředí na herce, který dokola zkouší jediné gesto, aniž bychom znali kontext scény nebo filmu, pro který se tato zkouška natáčí. Pointou humorné scény je reflexe herecké zkušenosti s ohledem na to, že herec bývá diváky zaměňován s charakterem svých slavných rolí. Tímto tématem jsem se zabýval například ve své instalaci *Jedna vteřina života* Julie Roberts. I při sledování filmu sledujeme skutečný život herce a čas, který strávil v nějakém kostýmu, make-upu, při určitém nasvícení a podobně.

Různé vnímání času a jeho posuny při výrobě filmového díla i v jeho prezentaci vystupuje do popředí také v části, v níž Jiří Menzel vypráví děj svého filmu *Ostře sledované vlaky*. V této scéně jste použil svou metodu „imagine film“.

Nuance vnímání času jsou tématem, které je přítomné ve všech pěti liniích filmu. Scéna s Krobotem je ukázkou nepoměru mezi krátkým záběrem a časem potřebným k jeho zaznamenání. Menzel naopak ukazuje, že příběh, který vydá na celovečerní film, dokážeme převyprávět za relativně krátkou dobu. Délkou procesu vzniku filmu jsem se zabýval také v části o vizuálním umělci, který zdlouhavě připravuje složitou instalaci pro natočení dvouminutového videa, jež bude promítáno v galerii.

Ve svém snímku se vztahujete ke svým předchozím pracím o pohyblivém obraze. Proč jste vybral právě ten ze svých projektů, který má objektový základ a jeho výsledkem je film?

Myslím, že o filmu nejlépe vypovídá jiné médium, třeba vizuální umění, do kterého patří remake mého videa *Žiju film*. Popsat film a jeho roli ve společnosti, to, jak ovlivňuje náš život nebo že nám nahrazuje vzpomínky, je podle mého možné poetickou řečí vizuálního umění. To se snad daří právě v tomto videu. Zde, při tvorbě přednášky i v rozhovoru psychologa se scenáristou se mluvím o lidské paměti. Sný jsou stejně jako filmy pohyblivé obrazy, které se do naší paměti ukládají. Když se nám vybaví nějaká vzpomínka, nedokážeme často říct, jestli jsme tuto situaci zažili, jestli se nám zdála ve snu, nebo jestli jsme to neviděli třeba v kině. Vznikají tak falešné vzpomínky, které nás znejišťují a mohou nás vést k přesvědčení, pokud to hodně zjednoduším, že žijeme film.

V anotaci k vašemu snímku se píše, že není o filmu, ale o životě.

Ano, celý ten film není o filmu. Množina reálný život a množina film má průnik, ve kterém je těžké se zorientovat. Snížená schopnost odlišit film od reality může vést dokonce ke smrti. Tímhle tématem – tedy smrtí v přímém přenosu – končí i příprava „přednášky“. Navíc také scenárista a psycholog jsou zastřeleni při náhlém vpádu ozbrojeného komanda. V závěru rámuje linie s Gabrielou Míčovou v roli filmové teoretičky pak dobíhá na DVD film *Záhada Blair Witch*, která končí pádem kamery symbolizujícím smrt autora a diváka v jedné osobě... Snažil jsem se v tomto filmu mimo jiné ukázat, že může dojít nejen k identifikaci diváka s tím, co vidí, ale že k tomu dnes dochází i u tvůrce pohyblivého obrazu.

Co znamená tolikeré zmnožení motivu smrti?

Jak jsem se dočetl, lidé mezi čtyřicátkou a šedesátkou se nejvíce bojí smrti... Jde ale také o to, že jak médium filmu ztrácí svou sílu, je oslabena i naše schopnost vnímat zprostředkovávající roli pohyblivého obrazu. To se děje dnes a denně každému z nás, i když ne s takto fatálními následky. Propojení filmu se životem jsem mohl zobrazit i tak, že by si některá postava koupila merchandisingový produkt, ale vyhrocenou pointou je právě fatální zásah do života, tedy smrt.

Dekonstrukce pohyblivého obrazu jakožto vaše dominantní téma se ve snímku *Jako z filmu* posouvá k odhalování vztahu mezi autentičností a umělostí obrazu a jeho provázaností s tím, jak funguje lidská paměť. Za fraškou, o které jste mluvil, nutně stojí určitá skepse, zároveň se ale jedná o žánr otevřený širší veřejnosti...

Věřím, že dekonstrukce ukáže podstatu toho, na co se díváme a o čem přemýšlíme. Můžeme si sice rozepsat „les“ jako „strom, strom, strom, keř, houba...“, ale emoci z takového výčtu nedostaneme. Jako z filmu ukazuje, o čem přemýšlím a jaká je má práce, určená primárně pro galerijní prostředí. Chtěl jsem toto uvažování převést do formátu srozumitelného i jinému než galerijnímu publiku. Jakmile dílo nemá být určeno pouze pro insidery uměleckého provozu, je ovšem nutné přemýšlet trochu jinak.

Srozumitelnost je však podstatná i pro vaši předchozí tvorbu...

O tom mluvíme i se studenty v našem ateliéru. Myslím si, že pokud chceme něco říct, pak je nutné to dělat přesně. Málokdo je veden snahou být nesrozumitelný.

Tomáš Svoboda (nar. 1974) je vizuální umělec, vedoucí Ateliéru nových médií na AVU a také filmový architekt a architekt výstav. Dlouhodobě se zabývá dekonstrukcí pohyblivého obrazu. Nedávno měl premiéru jeho snímek *Jako z filmu*, který je určen k promítání v tradičních kinosálech. Svobodovu tvorbu charakterizuje redukce filmových vyjadřovacích prostředků na obnaženou syntax, ale také nadsázka.



Tomáš Svoboda. Foto Jiří Thýn



Film Uteč zprostředkovává afroamerickou zkušenost pomocí známých žánrových vzorců. Foto Universal Pictures

Run Rabbit Run

Televizní komik Jordan Peele si za žánr svého filmového debutu nezvykle zvolil horor, vrací se ovšem k jeho sociálně kritické tradici. Snímek Uteč je tak především mrazivým a zároveň zábavným komentářem k rasismu v současné Americe.

ANNA KREJČÍŘOVÁ

Nebývalý zájem o znepokojivý snímek *Uteč*, který se pohybuje na pomezí hororu, thrilleru a komedie, ukazuje, že následky rasové segregace stále rezonují americkou společností. Provokativní debut Jordana Peela neměl mnoho předpokladů stát se hitem. Spolupráce vyhraněného televizního komika a společnosti Blumhouse, která se zaměřuje na výrobu hororových franšíz jako *Paranormal Activity*, *Insidious* nebo *Očista* (The Purge), vyvolávalo mírné rozpaky. Namísto oddechové hororové komedie se totiž autor v rozhovorech o *Uteč* otevřeně hlásil k odkazu sociálně kritických hororů, zejména k *Noci oživlých mrtvol* (Night of the Living Dead, 1968) George A. Romera, což do nenáročného portfolia Blumhouseu ani do vkusu jeho fanoušků příliš nezapadalo.

Černošská paranoia po Obamovi

Satirický obraz současných „postrasových“ Spojených států navíc Peele zasadil do půlstoletí starého narativu snímku *Hádej, kdo přijde na večeři* (Guess Who's Coming to Dinner, 1967), kde představy postaršího dobře situovaného bělošského páru o vlastní liberálnosti narážejí na fakt, že jim dcera přijela představit svého černého přítele. Zatímco film Stanleyho Kramera vznikl v době, kdy několik málo států teprve začalo ustupovat od zákazu mezirasových manželství, horor *Uteč* byl nasazen do kin po osmiletém mandátu prezidenta Baracka Obamy a krátce poté, co Oscara za nejlepší snímek získal film *Moonlight* (2016). Zdálo by se tedy, že většina bitev o rasovou rovnoprávnost už byla vybojována, jenže horor pojednávající o latentním rasismu od své únorové premiéry vydělal v amerických kinech více než 170 milionů dolarů a stále se drží v první pětici nejvýdělečnějších titulů letošního roku.

Na oba zmíněné legendární filmy Peele několikrát naráží, ale nikdy je přímo necituje. Zápletku *Hádej, kdo přijde na večeři* využívá hlavně v úvodní části; kromě toho děj sledujeme jen z pohledu dívčina přítele. Mladý fotograf Chris je z návštěvy nervózní už

ve svém newyorském bytě, kam ho Rose přijíždí vyzvednout, než společně vyrazí do rodinného sídla v Alabamě. Obávané seznámení s rodiči, neurochirurgem Deanem a hypnotherapeutkou Missy, však proběhne bez větších problémů. Manželé si uvědomují, jaké konotace u Chrise vzbuzuje rozlehlé sídlo s černou hospodyní a správcem, takže na klišé sami s úsměvem upozorňují. Na druhou stranu každé ujištění o tom, že je jeho návštěva vítaná, s sebou nese mikroagrese, které Chris ze slušnosti i díky Roseiným omlouvám přechází, a tak se postupně nechá zatáhnout až do prapodivné rodinné sešlosti, kde působí zlověstně i hraní binga.

Monstra z lepší společnosti

Závěrečné odhalení se navzdory režisérovým poznámkám o inspiraci *Noci oživlých mrtvol* nestočí k zombie subžánru, třebaže snímek zůstane věrný groteskní tradici béčkových hororů se šílenými vědci, vraždícími rodinami a okultními sektami. *Uteč* si z Romerova díla bere především všeobíjající paranoiu a závěrečnou titulkovou sekvenci. Černobílá klasika pomohla prosadit dnes už zcela samozřejmý koncept, že monstra na sebe nemusí brát jen podobu kreatur z cizokrajných legend či šmejdu z vesmíru, ale také na první pohled spořádaných spoluobčanů. *Uteč* ovšem nevyužívá prvoplánové připomínky otroctví a segregace. Soustředí se na plíživější znaky, které působí spíše v rovině asociací. V závěrečné scéně *Noci oživlých mrtvol* černého protagonistu Bena bez rozmyslu zastřelí člen domobrany a se stejnou lhostejností je pak jeho tělo odvečeno na hácích. Podobnou neschopností uznat Chrise jako sobě rovnou osobnost trpí i rodina Armitageových – pohlíží na něj s patologickou fascinací, ale vnímají pouze jeho tělo, které pro ně může být nádherným objektem nebo užitečným nástrojem, ale nikdy člověkem.

Jeden z důvodů úspěchu *Uteč* spočívá ve zprostředkování afroamerické zkušenosti a z ní plynoucích obav skrze pootočení známých žánrových vzorců. Film tak může zároveň oslovovat etnicky vyhraněnou skupinu i širší publikum hororových fanoušků. Snímek se uvede zdánlivě paranoidní až úsměvnou scénou s nervózním černošským Newyorčanem, který bloudí po spořádaném bílém předměstí a do telefonu mluví o možném lynči. Absurdní výjev přeruší pomalé kroužné sportovního auta a vzápětí se objeví maskovaný řidič, který černého mladíka zmlátí a nacpe do kufru za veselé melodie Run Rabbit Run. V podobném duchu se odehrává celý film: na jedné straně buduje rasové napětí a ostrou sociální kritiku, na straně druhé ji obrušuje absurdní stylizací. Řada scén a stejně tak i některá symbolická varování (nic nekřičí „white privilege“ víc než Missyin porcelánový servis se stříbrnou lžičkou) působí

po závěrečném odhalení samoúčelně. Komika přepjatých situací však nikdy úplně neshodí tísnivou atmosféru prvních dvou třetin stopáže. A paranoia nemizí ani v závěru, kdy se Chris vzdává policejnímu autu na silnici poseté mrtvolami a divák několik dlouhých vteřin čeká, jestli dopadne jako Ben.

Autorka je filmová publicistka.

Uteč (Get Out). USA, 2017, 103 minut. Režie a scénář Jordan Peele, kamera Toby Oliver, střih Gregory Plotkin, hudba Michael Abels, hrají Daniel Kaluuya, Allison Williamsová, Catherine Keenerová ad. Premiéra v ČR 27. 4. 2017.

Masky a tabu

Íránský tvůrce Asghar Farhadí soutěžil se svým filmem Klient na festivalu v Cannes a získal Oscara za cizojazyčný film. Moralistní drama o muži, který chce pomstít násilí spáchané na své ženě, je subtilní studií společenských tabu, přetvářky a vztahu lidí k místům, jež obývají.

ANTONÍN TESAŘ

„Vyleze ze sprchy v přšiplášti a řekne: ‚Jak můžu jít ven, když nemám nic na sobě?‘“ Těmito slovy vysvětluje jeden z herců inscenujících v Íránu divadelní hru *Smrt obchodního cestujícího* svůj záchvat smíchu při zkoušce. „Nevyhazuj mě ven bez šatů. Stydím se,“ opakuje s úsměvem repliku ze hry Arthura Millera. Herečka, která repliku pronáší, je ustrojená do křiklavě červeného úboru, ve kterém se rozhodně nemusí stydět vyrazit ven, ale zároveň není příliš praktické se v něm sprchovat. Popsaná scéna z filmu Asghara Farhadího *Klient* dobře ukazuje, jak íránský tvůrce využívá divadelní motivy, aniž by byl byt jen trochu teatrální.

Postavy s dvojí tváří

Klient je podobně úspěšný jako Farhadího nejznámější snímek *Rozchod Nadera a Simin* (Jodaeiye Nader az Simin, 2011) – účastnil se hlavní soutěže v Cannes a vyhrál Oscara za zahraniční film. V obou filmech je jedním z ústředních témat komplikovaný vztah heterosexuálního páru. V případě *Klienta* jde o dvojici divadelních herců Emad a Rana, kteří se kvůli zemětřesení musí přestěhovat do nového bytu. Ranu krátce poté v nové domácnosti kdosi přepadne a dvojice se od sousedů z náznaků dozví, že předchozí majitelka bytu byla nejspíš prostitutka.

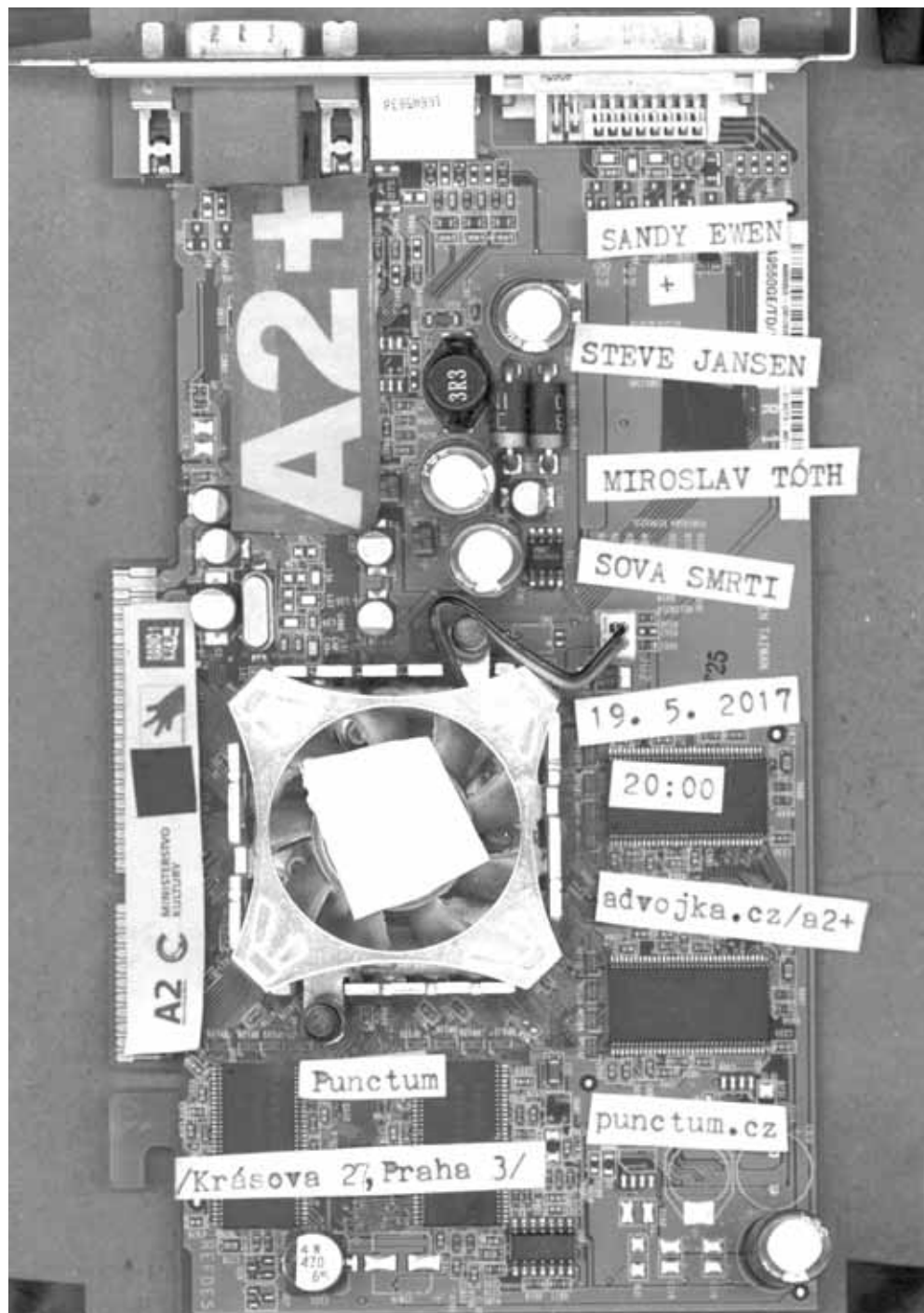
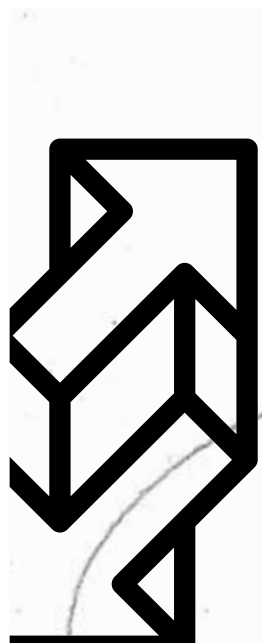
Farhadí ve své novince pokračuje v linii íránských civilních, realistických dramát, která dokážou na základě jednoduchého příběhu rozvinout množství vztahových, morálních, sociálně kritických i filosofických témat. Přestože pro samotnou zápletku nemá povolání hlavních hrdinů prakticky žádný význam, trefně poukazuje na to, že film se na mnoha rovinách vrací k motivu „dvou tvář“ těžé osoby – divadelní postavy versus herece, psychicky traumatizované oběti zneužití versus veřejné osoby, která musí své jednání racionálně zdůvodňovat, důstojně působícího otce rodiny versus sexuálního násilníka. Z opozice divadla a realismu nakonec vychází i finále filmu, ve kterém chce Emad zinscenovat tragické katarzní zúčtování s padouchem, to se ale kvůli násilníkovu zdravotnímu stavu zvrtné v nedůstojnou a vleklou nehodu se závěrem, jenž je politováním pro všechny zúčastněné.

Prostory hanby

Ještě pozoruhodnější než působivá, byť poněkud schematická moralistní linie filmu je subtilní zacházení s tabuizovanými tématy prostituce a znásilnění. Dialogy, které se ve filmu o těchto tématech vedou, jsou velmi úsečné a naznačují, že jsou to věci, o nichž se v dané společnosti nemluví. To pak silně ovlivňuje způsob, jakým se Rana vyrovnává s útokem. V *Klientovi* se toto skrývání a potlačování vrací na mnoha úrovních, ať už je to zmíněná scéna s přšipláštěm nebo celkový způsob, jakým film pracuje s prostorem. Opakovaně je tu někdo někam zavírán či ukrýván (násilník v závěrečné scéně, syn jedné z hereček v zákulisí), někdo odmítá přebývat v nějakém prostoru (Rana v novém bytě) nebo v něm symbolicky zůstává i po svém odchodu (předchozí nájemnice, která v bytě nechala své věci, násilník, který v něm po činu nechal své peníze). *Klient* tak vytváří jemnou a fascinující studii o vztazích míst, jejich obyvatel a událostí, jež se k nim vážou.

Na první pohled *Klient* rozhodně není tak strhující, precizně napsaná a přesvědčivě zahraná vztahová studie jako *Rozchod Nadera a Simin*, poněkud přímočarý příběh s ponaučením ale rozehrává nenápadné zkoumání toho, co různá tabu dělají s našimi společenskými maskami a s naším vztahem k prostředí, jež obýváme. Vzhledem k motivům uvěznění, trestání a společensky nepřipustných témat je až ironické, že *Klient* získal Oscara v nepřítomnosti režiséra, který odmítl na udílení cen do Spojených států přijet na protest proti Trumpovu plánu zakázat občanům několika muslimských zemí vstup do USA.

Klient (Forušande). Írán, Francie, 2016, 125 minut. Režie a scénář Asghar Farhadí, kamera Hossein Jafarian, střih Hayedeh Safiyari, hudba Sattar Oraki, hrají Shahab Hosseini, Taraneh Alidoostiová, Babak Karimi, Mina Saditiová ad. Premiéra v ČR 11. 5. 2017.

Dyzajn market
léto

náměstí Václava Havla
sobota a neděle
27 — 28/5/2017
10⁰⁰ — 19⁰⁰

výběrová prodejní výstava
autorské tvorby
vstup zdarma
180+ dyzajnéřů
módní přehlídky
výběrová food zóna
divadla
koncerty a DJs

#dyzajnmarket

PLATO
Kancelář pro umění
18. 5. – 4. 6. 2017

Dočasný depozitář – socha:
případová studie 1

Ivana Bašič (SRB/USA)
Rafał Dominik (PL)
Helena Hladilová (CZ)
Hedwig Houben (NL)
Anna Hulačová (CZ)
Matyáš Chochola (CZ)
Gizela Mickiewicz (PL)
Šárka Mikesková (CZ)
Jarmila Mitříková & Dávid Demjanovič (SK)
Katarzyna Przeważska (PL)
Tomáš Roubal (CZ)
Piotr Skiba (PL)
Roman Štětina (CZ)

Koncept:
Marek Pokorný, Jakub Adamec

Českobratrská 1888/14
Ostrava
www.plato-ostrava.cz

PLATO Ostrava je příspěvkovou organizací statutárního města Ostrava.
OSTRAVA!!!

GENERÁLNÍ PARTNER


HLAVNÍ PARTNER
 

HLAVNÍ PARTNER


ZA PODPORY
 

ZA PODPORY


**MEZI
PLOTY**

14 SCÉN – 120 ÚČINKUJÍCÍCH
27.–28. 5. 2017
V AREÁLU PSYCHIATRICKÉ NEMOCNICE BOHNICE

Xindl X / Richard Müller / Tomáš Klus / No Name
Mňága a Žďorp / PSH / Sto zvířat / Aneta Langerová
Skyline / Katarzia / Divadlo Sklep
Na stojáka Ester Kočíčkové, Karla Hynka & Co. / Květy
Kurtizány z 25. Avenue / Kašpar / Divadlo v Dlouhé
Cocotte Minute / Dáda Patrasová
Děda Mládek Illegal Band / Circus Brothers
Chantal Poullain / Pio Squad / Krucipüsk
N.O.H.A. – DJ Set / Lenka Dusilová & Baromantika
Michal Pavlíček & Monika Načeva / Mydy Rabycad
a desítky dalších osobností



SVŮJ PROGRAM HLEDEJ NA
WWW.MEZIPLITY.CZ

Snídaně s Paulem Kleem

Pře rámovaná scénickým minimalismem

Inscenace Mimo zápis, jejímiž autory jsou Ivana Uhlířová a Vojtěch Mašek a kterou uvedlo Studio Hrdinů, propojuje svět vizuálního a performativního umění. Jak smysluplně dramatizovat deníkové záznamy slavného umělce?

TATIANA BREDEROVÁ

Scénická koláž *Mimo zápis* v režii Ivany Uhlířové vychází z deníkových zápisů malíře a grafika Paula Kleea a je vším, čím jen může divadelní exkurs do duše modernistického umělce být. Expresivní, impresionistická, absurdní, surreálná, abstraktní – tyto a podobné přívlastky by mohly charakterizovat nejnovější inscenaci Studia Hrdinů.

V dramaturgii této přední pražské scény najdeme především inscenace, které hledají nové možnosti propojení či spíše vzájemného inspirování vizuálního a performativního umění. Rozšiřují tak diskusi o mezižánrových přesazích a mnohdy výrazným výtvarným viděním prohlubují chápání divadelnosti. Inscenování nedivadelních textů, navíc z pera výtvarníka, je dalším příspěvkem do této debaty. Záměrem inscenace ovšem není jenom banální obsahové či formální propojení těchto světů – i když je výrazně textová, plnohodnotně zúročuje slovník a výrazové prostředky vizuálního umění na divadle.

Filosofie a míchaná vajíčka

Scénář, jehož autory jsou Ivana Uhlířová a Vojtěch Mašek, se točí kolem jednoho tematického epicentra a s dokumentární přesností zaznamenává detaily naprosto banální situace – snídaně. Jak je ale ve světě moderního umění pravidlem, každá banalita má svůj filosofický rozměr a zároveň nese i nádech absurdity. V tomto případě je podle autorů inscenace myšlenkovým podhoubím tvůrčí svoboda, komplexnost ducha či nehmotný princip. Dále pak pohyb, gesto a myšlenka, z nichž je na jevišti utvářen individuální čas...

Jistě, je to možná trochu moc filosofie na jedna míchaná vajíčka a debutující režisérka Ivana Uhlířová si toho je zcela jistě vědoma. Uvedené teze je možné proto sice vnímat jako východiska slavného umělce, nicméně výsledek je spíše ironizující. Kontrast mezi absolutní přizemností a přepjatou myšlenkovou vznešeností je divákům tlumočen s patřičnou dávkou nadsázky a humoru. Vzniká tak skvělá komedie, ve které Uhlířová jako kmenová herečka Studia Hrdinů navíc navazuje na již proslavené základní tvůrčí principy této scény a po výtvarné stránce klade důraz na minimalismus a výraznou vizuální stylizaci.

Text je vystavěn jako rozhovor dvou postav, neustále se ale proměňuje v niterný dialog jedné rozporuplné identity. Vztah mezi Ivanou Uhlířovou a Michalem Kernem je konfliktní. Vyměňují si role, se škodolibou radostí malého dítěte se komandují, občas také šikaují, a to i s vědomím, že jsou jeden a tenýž. Interakce vyznívají groteskně – komicky filosofující dvojice hojně využívá různé gagy a slovní či pohybové vtipy.

Fascinace tématem

Jelikož je Uhlířová v tomto případě nejen režisérkou, ale také spoluautorkou textu a herečkou, inscenace vypovídá o jejím chápání divadelní (respektive umělecké) a žité reality natolik, že ji lze v jistém smyslu považovat za její autobiografii. Unikátní herecký projev Uhlířové skvěle podtrhl atmosféru pomíjivosti a nejistoty. Koktavost a neustálý výraz překvapení nad okolím i sebou samotnou Uhlířová ve své herecké práci užívá hojně, a vůbec

to není na škodu. Za těmito naoko komickými prostředky lze totiž vycítit množství významů, které se jenom těžce rozplétají v úhledné klubíčko s jasným začátkem a koncem. Michal Kern zase ve svém brilantním výkonu neustále střídá roli racionální vůdčí polovičky a submisivního uraženého hlupáčka.

Autor scénografie Antonín Šilar umístil do chladného betonového kolosu Studia Hrdinů dva mohutné stoly, u kterých probíhá snídane i nekonečná pře. Stoly lze posouvat, přibližovat a oddalovat pomocí nataženého lana. Nad stoly jsou zavěšeny lampy, které vytvářejí intimní osvětlení. Kostýmy, které mají oba herci stejné, odpovídají jednoduchému vizuálnímu stylu i nadčasovosti tématu. Běžové kalhoty a modré košile zapnuté až ke krku navíc naznačují upjatost a obsedantní povahu postavy.

Inscenace prostřednictvím modernistického textu zpřítomňuje neuchopitelný niterný svět tvůrčí osobnosti. Scénář stojí bezesporu na pevných základech a z celého provedení je cítit nejen jistota, jasnost a důkladná znalost předlohy, ale i upřímná fascinace tématem. V kombinaci s vizuálně působivou scénografií a bravurním herectvím nelze inscenaci téměř nic vyčíst – snad jen příliš zjevnou inspiraci stávajícím repertoárem Studia Hrdinů.

Autorka je divadelní kritička.

Ivana Uhlířová, Vojtěch Mašek: Mimo zápis. Režie Ivana Uhlířová, dramaturgie Eva Prchalová, scéna Antonín Šilar, hudba Aid Kid, Veronika Linhartová, zvuk Aid Kid, hrají Václav Dragoun, Michal Kern a Ivana Uhlířová. Studio Hrdinů, Praha, premiéra 7. 4. 2017.



Inscenace *Mimo zápis* zpřítomňuje neuchopitelný niterný svět tvůrčí osobnosti. Foto Viktor Kronbauer

Zpátky ke kořenům?

Současné blues mezi nostalgií, komercí a alternativou

Na konci minulého roku vyšlo po jedenácti letech nové album Rolling Stones. Modrý vypláznutý jazyk na modrém pozadí ovšem zdaleka není ojedinělým akcentem na pozici blues v hudebním průmyslu poslední doby. Jak se to má s retrománií a nostalgickým hledáním vlastních kořenů?

MARTIN MEJZR



Blues se postupně konstituovalo jako rozsáhlý kulturní průmysl. Foto Yamil Lage

V pořadí třiadvacáté, respektive pětadvacáté studiové album (podle toho, zda jde o britský či americký hudební trh) rockových veteránů Rolling Stones je kupodivu v něčem zcela nové: je to první deska skupiny, na které není ani jedna autorská skladba. Album, které nese název *Blue & Lonesome* podle stejnojmenné písně zpěváka a hráče na foukací harmoniku Little Waltera, nahrávajícího v padesátých a šedesátých letech pro legendární vydavatelství Chess Records, tvoří dvanáct coververzí málo známých písní bluesmanů, jako byli Little Walter, Howlin' Wolf nebo Jimmy Reed. Podle členů skupiny je to výsledek jejich celoživotního „bádání“.

Zároveň jde o návrat Rolling Stones k jejich hudebním začátkům. Je třeba uznat, že deska zní autenticky, k čemuž kromě inscenovaného „starého“ šumu možná přispělo i emoční, „bluesové“ naladění hudebníků, z nichž někteří (alespoň podle bulváru) v nedávné době prošli životními krizemi. Pomohl i marketing – vydání alba bylo načasováno na dobu vánoční nákupní horečky, byly připraveny limitované edice „deluxe“ verzí, album vyšlo i v podobě vinylového LP a podobně. Vydání této nostalgické desky si však zaslouží pozornost nejen kvůli ohlasu, kterého se jí dostalo.

Zakladatelská pozice

Blues proniklo do západní popkultury v několika vlnách a zejména v éře po druhé světové válce spolu s rock'n'rollem určovalo vývoj populární hudby. Někteří černí bluesoví hudebníci ostatně svými experimenty s elektrickou modifikací zvuku zahájili hudební revoluci, ze které čerpala moderní rocková a populární hudba po dlouhá desetiletí. Právě zakladatelská pozice v rockové mytologii (ztělesněná třeba v notoricky známém faustovském příběhu o bluesmanovi Robertu Johnsonovi) byla jedním z faktorů, které způsobily, že se blues postupně konstituovalo jako rozsáhlý kulturní průmysl s hudebními ikonami, nahrávacími společnostmi, producenty, specializovanými publicisty a v posledních desetiletích i akademickým zázemím, památníky, muzejními expozicemi a turistickým ruchem.

Přesto blues neztratilo svou image autentické a životaschopné lidové hudby, která v sobě nese výraz staleté zkušenosti otrokářství, segregace a celkové společenské marginalizace a která dokáže přežít nejen politický útlak, ale i zmrtvující proces kapitalistické komodifikace. V tomto přepjatém, různými významy

nasyceném interpretačním prostoru, kde je blues na jedné straně vnímáno jako „starý dobrý“ žánr populární hudby a na straně druhé jako nevysychající pramen vitality afroamerické kultury, nicméně existuje jeden společný jmenovatel. Je jím pro současnou popkulturu typický silně nostalgický důraz na údajně obohacující „návrat ke kořenům“, ať už jde o vzpomínkové pojetí komerčních hvězd typu Rolling Stones nebo o přístup nejrůznějších alternativních projektů.

Starci z kopců

Zatímco Rolling Stones dodnes čerpají z rezervoáru klasického chicagského blues, o několik generací mladší (zejména americké) kapely a interpreti se hlásí především k zatím poslednímu „bluesovému revivalu“ ze začátku devadesátých let. Tehdy zúročil své badatelské zkušenosti hudební publicista a specialista na blues Robert Palmer v dokumentárním filmu o neznámých bluesových muzikantech mississippské Delty *Deep Blues: A Musical Pilgrimage to the Crossroads* (1991). Ve spolupráci s nezávislým labelem Fat Possum pak představil širšímu publiku několik starých bluesmanů z kopcovité krajiny na severu státu Mississippi (odtud název stylu „hill country blues“). Zejména Junior Kimbrough a R. L. Burnside se pro hudební svět stali takřka zjevením. Jejich zdánlivě neotesané minimalistické blues, charakteristické svým syrovým elektrickým soundem, a v případě Juniora Kimbrougha až heroinově hypnotickou souhrou basové linky s bicími, vzbudilo obrovský ohlas.

Za jejich přímé hudební pokračovatele se považuje například bluesrockové duo Black Keys, skupina Jon Spencer Blues Explosion, která s Burnsidem nahrála album *A Ass Pocket of Whiskey* (1996), nebo crossoverová kapela Gravelroad, která kombinuje blues s metalem a punkem a své poslední album dokonce nazvala *Capitol Hill Country Blues* (2016). Z dalších uvedme aspoň kapely jako White Trash Blues Revival nebo Left Lane Cruiser, o jejichž potetovaných a vousatých členech bychom podle vzhledu asi spíše řekli, že hrají hardcore punk. Jejich láska k syrovému blues z mississippských kopců se prolíná se subkulturní identitou a využíváním přístupu DIY, o čemž svědčí například nástroje vlastnoručně vyrobené ze skateboardů.

Ukradený blues?

Je tak trochu symbolické, že se na současném vzestupu zájmu o blues podílejí i Rolling

Stones, kteří se velkou měrou zasloužili o komerční úspěch bluesové hudby v šedesátých letech minulého století. Skupina vyrostla z podhoubí britské skiffle a R&B scény konce padesátých a začátku šedesátých let. Blues bylo v té době v Británii bráno jako etnická folková hudba amerického Jihu, hraná výhradně akusticky. Ovšem díky novým nahrávkám proudícím z USA – zejména právě z provenience Chess Records – a také díky koncertům některých amerických bluesmanů se na konci padesátých let začala představa o moderním blues dynamicky proměňovat. Ilustrativní je vzpomínka Muddyho Waterse, který v roce 1958 přijel na britské ostrovy se svým elektrifikovaným chicagským blues, ale setkal se s rozpačitou reakcí publika, očekávajícího pomalé rytmy z mississippské Delty. Když se vrátil na začátku šedesátých let, připravený hrát staré akustické blues, setkal se – ke svému opětovnému překvapení – s novou generací posluchačů, prahnoucích po rychlém bluesrocku, který znali z Watersových chicagských nahrávek.

Právě na vztahu Waterse a Rolling Stones, kteří rovněž patřili k oněm výše zmíněným mladým posluchačům, se dá dobře ilustrovat vpád černého blues do moderní populární hudby. Rolling Stones se na začátku své kariéry proslavili coververzemi bluesových a rock'n'rollových hitů, včetně několika Watersových písní (z jedné z nich dokonce odvodili svůj název). Sám Waters v jednom rozhovoru z šedesátých let na otázku, co si o tom myslí, bryskně odvětil, že „mu sice vzali hudbu, ale zato mu dali jméno“. V těchto slovech není skryta zášť ani závist, spíše jde o konstatování, které platí o vztahu mezi černou a bílou kulturou takřka obecně. I přes mnohá podezření se o tomto vztahu – alespoň v hudebním kontextu – většinou mluví jako o symetrické komunikaci, inspiraci či kulturní výměně, a nikoliv jako o vykrádání a obohacování se na úkor druhých. Jestliže byl v šedesátých letech z mezikulturního dialogu, jehož byl tehdejší bluesový revival součástí, cítit étos progresu a třeba i utopické vize překonání sociálních, etnických i politických bariér, po půlstoletí je fenomén blues spojen spíše s retrománií a nostalgickým hledáním vlastních kořenů či ztracené autenticity, které se dosahuje promyšlenou kombinací dávno existujících postupů a triků. To ovšem neplatí jen pro komerční hvězdy typu Rolling Stones, ale i pro mnoho skupin, které svou pozici vnímají jako alternativní či dokonce subkulturní.

Autor studuje sociální dějiny.

Dream

Factory

Ostrava

#

**9. ročník
divadelního
festivalu**

30.5. - 4.6. 2017

www.dfov.cz
předprodej v divadle
petra bezruče

Hlavně žádnou kritiku!

Jak se v Česku píše o klubové elektronické hudbě

Taneční elektronická scéna u nás v současné době nabízí množství akcí různé velikosti i zaměření, v klubech i na odlehlých místech. S rozmanitostí nabídky ovšem kontrastuje jednotvárný způsob recepce na hudebních serverech, založený na nekritickém, fanouškovském přístupu.

MARTIN ZOUL

V polovině letošního dubna proběhl v pražském Lucerna Music Baru koncert, na kterém oslavila dvacet let existence skupina The Tchendos. Zdánlivě nenápadné výročí je zatížené symbolikou, kterou stojí za to připomenout. V roce 1997 totiž The Tchendos vydali vinyl *Ajtakrajta*, který byl jedním z prvních singlů na poli tuzemské klubové elektronické hudby. Výročí skupiny je tak zároveň výročím celé zdejší taneční scény. Tu kromě The Tchendos pomáhali nastartovat například Ohm Square, kteří své dvacetiletí oslavili už loni.

Taneční elektronice se u nás momentálně daří jako snad nikdy předtím. Generační výměna přivedla na scénu agilní promotéry, díky kterým se Česko stává čím dál častěji jednou ze zastávek na turné renomovaných DJů. Nabídka přitom sahá od komerčněji orientovaných akcí v prostorech typu Roxy přes warehouse parties na různých místech republiky až po malé undergroundové akce plnící každý víkend desítky českých klubů. Praha pochopitelně hraje prim, pozadu ale nezůstávají ani Brno, Plzeň či Liberec. Paralelně s touto, řekněme, pasivní stránkou současného boomu na taneční scéně probíhají zajímavé věci i v její aktivní, producerské části. Specifikem tuzemské elektroniky je slabší sepětí tvůrců hudby s klubovým prostředím. Na rozdíl třeba od Rumunska nebo Bulharska nemáme moc producentů, kteří by skládali hudbu určenou pro DJe. Týká se to zejména houseu; techno a drum'n'bass jsou na tom o něco lépe. Mnohem bohatší je nabídka poslechové nebo rovnou experimentální elektroniky.

Udělejme si to hezké

Trvalou bolestí je ovšem úroveň textů, které u nás o klubové hudbě vycházejí. Existuje sice několik serverů, které se dění na této scéně věnují, kritické psaní byste na nich ale hledali

marně. Ke svému předmětu přistupují zdejší autoři z fanouškovských pozic, což se projevuje jak výběrem témat, tak i zpravidla nekonfrontačním vyzněním článků. Uplatňuje se tu stále stejný étos, jaký charakterizoval rané články o domácí elektronické hudbě – všichni jsme přece součástí jedné scény, tak si to tu pojďme udělat hezké a moc se nerýpejme v tom, co se nedaří.

Člověk sledující třeba články na serveru Techno.cz tak musí nabýt dojmu, že u nás probíhají samé nezapomenutelné parties, zdejší DJové jsou vesměs skvělí a producenti dělají úžasnou hudbu, která je ve světě neprávem opomíjená. Fanzinového stylu psaní jsou podřízeny i rozhovory, které bývají plně žoviálního plácání po ramenou a nostalgického vzpomínání na společné zážitky (mějte na paměti, že i novináři píšící o elektronické hudbě byli tradičně vnímáni jako součást taneční scény).

Těžištěm publicistiky na Techno.cz jsou recenze proběhlých parties, výjimečně i koncertů. Měsíčně jich tu vyjde kolem pěti. Mezi autory jsou i aktivní DJové – kromě šéfredaktora serveru Michala Poncara (Myclick) jsou to například Jan Novák (AhZ) nebo Martin Šenfeld (Da Moon). Všechny články na Techno.cz jsou podepsány pouze přezdívkami, což je rovněž jeden z průvodních znaků fanzinovitosti. K ručení vlastními jmény za obsah článků musí tuzemské psaní o taneční hudbě teprve dospět.

Šlehačka na dortu

Samostatnou kapitolou jsou texty, které na Techno.cz píše autor s přezdívkou Čěša. Dýchne z nich na vás duch školních časopisů s jejich neobratnou stylistikou, klišé i neschopností opustit vyhraněné osobní pohled. Autorovou specialitou jsou recenze

parties, v nichž se čtenář dočte i takové věci, jako co a jak často pisatel v průběhu noci pije nebo jak chodí na akce oblečen. V každém druhém článku je pak zmíněn Čěšův vřelý vztah k pražskému klubu Roxy a každý text bez výjimky končí autorovým poděkováním organizátorům.

Když Čěša popisuje výhled z ochozů pražské O2 Areny během party Transmission, píše o tom, že na ploše se „mihotalo tisíce těl jak malí mravenečci v obřím mraveništi“. Závěrečné vystoupení na téže akci pak hodnotí slovy: „Jako kdybych pomalu celou noc uždiboval z dobrého dortu a na závěr si do pusy vystříkal celou šlehačku z rukou sličné dívky.“ Čtení podobných textů sice může fungovat jako skvělý zážitek z ranku „guilty pleasures“, dění na místní taneční scéně by si ale zasloužilo fundovanější a novinářsky kvalitnější reflexi.

Autor je kurátor hudebních podcastů XPLAYMIX.



Malí mravenečci v obřím mraveništi. Foto techbeats.co.uk

hudební zápisník

Hra na hip hop

BENJAMIN SLAVÍK

Tématem pozdních alb slavných popových hudebníků, kteří se na delší dobu „odmlčeli“, se často bezděky stává souboj s časem. Způsobů, jakými může umělec překlenout neproduktivní mezidobí, je mnoho. K nejčastějším patří snaha přerušenu kontinuitu vytěsnit. Muzikant zůstane věrný estetice spojené se svou hudební minulostí. Takové návraty ovšem nezřídka uspokojí pouze skalní fanoušky a nové publikum většinou nepřinesou. K přesvědčivějším „návratům na scénu“ patří comebacky těch tvůrců, kteří pauzu využijí jako prostor pro rozvinutí svobodné tvorby, nezávislé na očekáváních. To je případ loňské desky jedné z nejdůležitějších rapových skupin vůbec, formace A Tribe Called Quest. Desku, která se jmenuje *We Got It*

from Here... Thank You 4 Your Service, vydali po osmnáctileté pauze.

Pro skupinu, jež se v očích mnohých stala symbolem inovace v takzvaném alternativním hip hopu a která výrazně definovala hudební devadesátá léta, není její novinková kolekce příležitostí připomenout si „staré dobré časy“ a nahrát tracky založené na uvolněné flow a „jazzy“ podkladech, ale naopak možností experimentovat, hrát si a představit originální vizi hiphopové estetiky. Nové skladby totiž nejen nezačínají tam, kde kapela před lety skončila, ale ani nenavazují na současné hiphopové paradigma. A Tribe Called Quest tak neznějí jako skupina minulosti, ale také ne současně. Ochota uzavřít se do bubliny bezčasí jim přitom umožňuje oprostit se od ideologického i estetického diktátu doby.

Tvorba ve vakuu přesto neznamená úplné odříznutí se od hudební minulosti. Nejde o radikální separaci, nýbrž o nezávislost. Staré skladby poskytují základní strukturu, na niž se pak nabalují nové prvky a motivy. Konkrétně to znamená zejména zachování podkladů a beatů ovlivněných jazzem. Do nich jsou pak vkládány tvrdé beaty ordinárního

černého rapu, afrobeat, psychedelické elektronické nebo kytarové pasáže, ale také rozličné samplý. Výsledkem je zvuková mnohovrstevnatost, díky níž se nové album A Tribe Called Quest odlišuje od jejich staré tvorby, která byla poměrně minimalistická a zpravidla sloužila jako podklad pro hlasový projev. Současný zvukový design lze naopak charakterizovat názvem jedné z nejlepších skladeb alba – Solid Wall of Sound.

K často zmiňovaným charakteristikám kanonických nahrávek A Tribe Called Quest patří kromě „jazzového východiska“ rovněž prvek hudební hravosti. Princip hry na sebe bere funkci estetickou a zároveň strukturní: skladby nejenže svou hravou estetikou účinkuje na emoce posluchače, ale také se skrze ni uspořádávají. První aspekt hry převažoval na raných nahrávkách, ten druhý je naopak zcela zásadní při poslechu novinky. A to navzdory tomu, že nahrávka na posluchače zprvu působí jako frontální útok jednotlivých motivů, a posluchač je tak vtažen do konfrontace se zvukem a slovem. Přesto princip hry z nahrávek A Tribe Called Quest nevymizel. Ona hra se však stává určitou „strukturující energií“, která určuje, jakým způsobem jsou jednotlivé

motivy, zvuky a nápady organizovány. Jejich propojení je zdánlivě nesourodé, plné spojů, zlomů, spár, diskontinuit. Hravý je zde především způsob nalézání nečekaných spojení. Na povrch vystupuje cynický a podvratný smysl pro humor, který se vine celou deskou. Pro ilustraci stačí odkázat na smích obsažený v první skladbě alba – nejprve působí odlehčujícím dojmem, nakonec se ale mění ve zlověstně znějící zvukový záznam. Podobně se na albu objeví psychedelické zvukové experimenty anebo očišťující „zvuk ticha“ uprostřed skladby.

Kontext vydání desky *We Got It from Here... Thank You 4 Your Service* vybízí k celé řadě implikací. Recenzenti tak zdůrazňují, že během nahrávání zemřel jeden z hlavních členů skupiny Phife Dawg, samo album je však prostě jakéhokoli emocionálního či existenciálního sentimentu. Naopak se vyznačuje dravou přesností, nezátížeností a nadhledem. A především: neohlíží se zpět – ani za zemřelým hudebníkem, ani za hudební historií.

Autor je redaktor časopisu Živel.

A Tribe Called Quest: We Got It from Here... Thank You 4 Your Service. Epic 2016.

Umění platforem

Obrazy cirkulující a sdílené

Technologické zprostředkování reality, jehož jsme dnes svědky, především pak rozrůstání a zmnožování internetových platforem, má svůj odraz i v současné umělecké produkci. Šíření a cirkulace umění je v tomto kontextu důležitým tématem. Má ale „platformální“ umění nějaký politický potenciál?

VÁCLAV JANOŠČÍK

Původem holandský umělec Artie Vierkant od roku 2011 vytváří svůj cyklus *Obrazy-objekty*, který se stal modelovým příkladem takzvaného postinternetového umění. Autor do galerijního prostoru umísťuje digitální koláže, jež vznikly navrstvením jednoduchých geometrických tvarů vyplněných gradienty výrazných barev. Tyto objekty následně fotografuje a po další manipulaci v grafickém editoru zveřejňuje na internetu. V projektu *Obrazy-objekty* se tak snaží o zmnožení a cirkulaci, o pohyb mezi fyzickým a virtuálním prostředím. Formát či platformu online fotodokumentace umělec nevyužívá pouze k propagaci nebo šíření díla, ale zároveň jako samostatný tvůrčí prostředek.

Zmnožení kanálů

Způsob práce, kdy umělci vtahují do svého díla vnější kontext skrze distribuční

kanály a platformy, je stále rozšířenější, což je samozřejmě také podmíněno možnostmi internetu. Příkladem je třeba práce Amalie Ulmanové s Instagramem a existují i fotografové využívající Google Street View. Konkrétně Michael Wolf hledá „nešťastné události“ zachycené kamerami Googlu, ale věnuje se i samotnému rozhraní. Mishka Henner se zase soustředil na snímky prostitutek, zatímco Jon Rafman, nejspíše nejznámější autor využívající Google Street View, na stránce 9-eyes.com prozkoumává obecnější vizuální možnosti tohoto bezbřehého obrazového archivu.

Tento vývoj přitom neodpovídá pouze novým technologickým možnostem, ale je také výrazem hlubších společenských, ekonomických a snad i ontologických proměn, k nimž dochází v důsledku nového zprostředkování reality. Nick Srnicek ve své knize *Platform Capitalism* (Kapitalismus platformem, 2016) popsal tuto proměnu v perspektivě nadnárodních korporací, jakými jsou třeba Google, Apple, Facebook či Amazon. Jejich strategií už není klasický podnikatelský model maximalizování zisku, eliminování ztrát a profilování produkce, ale naopak nabídka určité služby zdarma a kapitalizování dat, která vytvářejí sami uživatelé. Uvnitř dané platformy pak mají tyto firmy monopolní postavení, například v rámci distribuce produktů (iTunes) nebo reklamy a jejího cílení (Facebook). Tento model stojí v protikladu k tradiční neoliberální představě

volné soutěže na otevřeném trhu: jde naopak o vytváření uzavřených a informačně monopolizovaných trhů.

Ať už vědomě nebo nikoli, umělci jsou stále více konfrontováni s tím, že je jejich práce vnímána v rámci zmíněných rozhraní. Internet ale představuje pouze určitý vývojový krok a vřazuje se mezi jiné okruhy a platformy. Umělecká díla byla vždy chápána nejen jako singulární artefakty, ale i v historickém kontextu nebo prostorovém zasazení. Vývoj, který dnes můžeme sledovat, pak spočívá v akceleraci a zmnožení různých kanálů a platforem, jejichž prostřednictvím komunikujeme významy, včetně těch uměleckých.

Jeskynní malby budoucnosti

Platformy ovšem existují i nezávisle na prostředí internetu – vytvářejí vzájemně se propustující spleť, určenou mediálně, kulturně, ale také geograficky či materiálně. Příkladem práce s materiální nebo dokonce planetární platformou je projekt *Poslední obrazy* od Trevora Paglana. Autor vytvořil disk se souborem sta obrazů, které vybral na základě několikaletého výzkumu a série rozhovorů s odborníky, filozofy a umělci, a tento disk pak v roce 2012 vypustil na oběžnou dráhu na palubě satelitu EchoStar XVI. Družice bude vysílat běžný televizní signál, dokud nevyprší její životnost a neskončí na vysoké oběžné dráze, jež je jakýmsi hřbitovem satelitů. Zde budou Paglenovy obrazy potenciálně dostupné až pět miliard let, tedy do exploze

Slunce. Teoreticky by se tak opravdu mohly stát „posledními obrazy“. Paglen svou uměleckou práci vtahuje do neobvyklých, kosmických a časových měřítek a úrovní (či platforem). Poukazuje na problematiku vesmírného odpadu, cirkulace a životnosti informací, ale stejně tak na konec naší pozemské kultury tím, že se pokouší formulovat její závěť, jakési jeskynní malby budoucnosti.

Mezi Vierkantovým a Paglenovým využitím platformem zeje obrovská propast, například v měřítku, orientaci vůči společnosti a možná i v politickém rozměru. Zároveň je ale spojuje intimní souvislost: mezi oběma úrovněmi se rozprostírá nekonečně složitý ekosystém sítí a platformem. Benjamin Bratton vytvořil pro tento pohled na náš svět příznačný termín „zásobník“ (stack), který charakterizuje jako jakousi celoplanetární megastrukturu. K ní poskytují klíč právě platformy – plochy cirkulace informací i materiálů, od online videostreamů až po těžbu vzácných kovů.

Otázkou zůstává kritická funkce nebo dokonce politický a transformativní potenciál podobné umělecké práce. Pokud hrozbou moderního umění bylo, že se stane pouze formálním, nyní hrozí, že umění bude pouze „platformálním“, tedy že bude nekriticky sledovat logiku platformem, ať už půjde o využívání sociálních sítí, levné práce třetího světa nebo cirkulace děl mezi soukromými galeriemi a sběrateli.

Autor je kulturní teoretik.

JAN TĚSNOHLÍDEK

BÁSNĚ 2005
2013

Křest proběhne ve středu
10. května od 20 hod.
v Café Kampus
Náprstkova 10, Praha

229^{KČ} DOPRAVA
+ ZDARMA

zakoupíte na

www.vecizpolicky.cz

a také u dobrých knihkupců

ZESTÁRNEM
ZOŠKLVÍME A UMŘEM
JEDNODUCHY'
JASNÝ PRAVIDLA

_Městská
_knihovna
Polička_

rek|ama

boine
ARCHITEKTI

Násilí bez předsudků • Rakovina • Ještě je co ztratit

Knihu i jejího autora najdete na Světě knihy 11.-14. 5. v kolektivní expozici na stánku Městské knihovny Polička č. L821

Překreslit mapu



Diskuse nad knihou Brnox v restauraci Mikulášek v brněnských Husovicích. Foto archiv VUF

Brnox, autorský průvodce Kateřiny Šedé mapující okolí brněnského Cejlu, vzbuzuje rozporuplné reakce a vyvolal značně polarizovanou diskusi. Tento článek představuje jen jeden z pohledů na knihu i debatu, která se o ní vede. Umělkyni vyčítá reprodukci společenských stereotypů.

MARTINA DOBROVOLNÁ

Brnox umělkyně Kateřiny Šedé se již dočkal mnoha interpretací ze strany kritiků i obhájců, kteří předložili návody, jak text číst nebo nečíst. Další příspěvek do debaty by tak měl být jakousi výzvou k přijetí zodpovědnosti za vznikající mentální mapu utvářenou kolem knihy, jež přináší řadu fragmentárních informací (v řadě případů i faktů), ale nepátrá po tom, proč, v jakých souvislostech a komu by vlastně měla být určena. Vystává přitom otázka, do jaké míry Šedá v touze po autentičnosti zvětčuje paměť místa a objektivizuje obrazy jeho obyvatel, které však nelze chápat jako izolované jednotky, existující mimo sociální a historický kontext, pouze v prostředí virtuální mapy.

Citlivé téma

Na počátku byla myšlenka vytvořit průvodce brněnským Cejlem, členěný do několika dílčích tematických tras. Samotný koncept mapy přitom předpokládá především výčet izolovaných informací, které k sobě nejsou hlouběji vztaženy, a pravděpodobně tak převládá deskripce nad hlubší explanačí. Je ovšem legitimní ptát se, jaké normativní nároky lze klást na podobu průvodce, který si vytyčil za cíl natolik citlivé téma, jakým je zmapování sociálně vyloučené lokality, jejíž

obraz je mnohdy jen velmi těžko uchopitelný bez převzetí zažitých klišé, zkreslení nebo nadsazování. Příkladem je ostatně už titulní *Brnox* či *Bronx* jako zažitá mediální zkratka. Náhodné výroky místních obyvatel, zařazené do pouličního sběru, sice poněkud zkratkovitě vystihují atmosféru popisovaného místa, současně ale mohou sugerovat až jakousi exotičnost nebo křiklavou grotesknost tam, kde sociální podmínky a chudoba znemožňují lidem důstojný a plnohodnotný život. Humor se tak stává zbraní, s jejíž pomocí se dost možná vzdoruje bezútěšné realitě, současně ale zakrývá či přehlíží příčiny problému a v konečném důsledku se obrací i proti autorce, když publikaci kritizují Romové, kterým sama propůjčila hlas.

Metoda improvizovaného sběru dat, řazených podle tras, je možná pokusem o komplexní výčet informací, zůstává ale na povrchu. Samotná forma průvodce navíc svádí k fragmentárnímu a náhodnému čtení – pestrobarevnost i grafika sklouzávají ke komiksové, místy až bulvarizační podobě a bezděky odlehčují téma. Navzdory dojmu nezávaznosti přitom dochází k dokreslování podoby takzvaného místa paměti (koncept Pierra Nory), kterým „brněnský Bronx“ díky své pohnuté válečné a poválečné

historii bezesporu je. Tento proces doplňování paměťové mapy však probíhá bez hlubší reflexe a s rizikem následného posílení některých stereotypů. Při poukazování na tuto tendenci nejde o volání po cenzuře, ale o požadování celého kontextu například tehdy, když se píše o Romech deklarujících, že půjdou volit jen za peníze, nebo v případě rozhovoru s deratizátorem.

Šíření předsudků

Označení „Bronx“ se vžilo jako pojmenování pro homogenní a neproměnlivou krajinu paměti, která bude vždy vzbuzovat jisté negativní konotace, vyplývající ze srovnání se známou newyorskou lokalitou. Název průvodce s tímto pojetím pracuje, a i když údajně nemá za cíl šíření stereotypů, v názvu *Brnox* (grafické podobě názvu Brno-střet) se zažitý pojem dále reprodukuje, navíc v souvislosti s obálkou, graficky ztvárňující konfrontaci. Záměr byl jistě nevinný, ale šíření předsudků nezabraňuje. Sama Šedá přitom na jedné z brněnských diskusí správně uvedla, že v průvodci se nejedná jen o Romy, ale o popis lokality jako celku, s poukazem na to, že všem je měřeno stejnou mírou. Pokud by tou mírou mělo být líčení zdejší chudoby v srandokapovém provedení, jistě se najde řada vděčných čtenářů, kteří se v textu poznají a zasmějí se sami sobě, ale stejně tak se najdou místní, ať už Romové nebo zástupci bílé většiny, kterých se takové zobrazení dotkne a kteří budou volat po citlivějším přístupu a skutečném řešení problémů spojených s lokalitou, a to nejen na „kosmetické rovině“ práce s veřejným prostorem, jímž je umisťování chybějících laviček.

Přesto se nedá říct, že by vydání publikace zůstalo bez dopadů: jedním z nich je ostatně otevření současné diskuse, jiným aktivizace místních obyvatel a do budoucna třeba i určitá politizace komunity. Můžeme se tak společně ptát, kdy Cejl začal být „Bronxem“ a kdy jím být přestane? A co všechno je třeba pro překreslení reálné i myšlenkové mapy udělat?

Autorka je socioložka.

Černá a bílá, nebo odstíny Šedé?

V polemice s výše otištěnou kritikou zaujímá autor následujícího textu ke knize Kateřiny Šedé vstřícné stanovisko. Brnox podle něj spojuje různé skupiny čtenářů a oživuje zájem veřejnosti o vyloučenou lokalitu. Nemá přitom suplovat odbornou studii ani sociální práci.

PETR KUBALA

Při sledování debaty kolem knihy *Brnox* umělkyně Kateřiny Šedé jsem si vzpomněl na film Jana Gogoly ml. *Hranice po našimu* (2011) a na následnou ostrou debatu. Gogola ve svém dokumentu zkoumal různé aspekty fenoménu hranic v současném světě na příkladu Těšínského Slezska. Po odvysílání dokumentu se ze strany místních i novinářů zvedla prudká vlna kritiky, která snímek odsuzovala za to, že v něm „umělec z Prahy“ vytváří výsměšný obraz periferního regionu, plného hloupých a groteskních postav pěstujících bizarní zájmy. Do podobné situace se v současnosti dostala i Šedá se svým brněnským průvodcem.

Umělkyně – podobně jako před ní Gogola – promlouvá z pozice, do níž je vepsána dráždivá sociální nerovnost. Autorka totiž přichází z venčí, je vysoce mobilní a disponuje různými druhy kapitálu, zatímco na druhé straně stojí lidé, kteří jsou na společenském žebříčku

znatelně níže – nedisponují tolika zdroji a jsou často téměř osudově svázáni s daným místem, tedy s brněnským Cejlem. Sociální, jazyková a jiná vzdálenost mezi, řekněme, „globálním“ a „lokálním“ je na jednu stranu příležitostí pro zajímavá setkání, ale na stranu druhou vytváří živnou půdu pro možné kontroverze a neporozumění. A to tím spíš, vezmeme-li v úvahu konflikt mezi tvůrčím zájmem o „jiné“ a „zvláštní“ nebo o narušování norem, v nichž jsme zvyklí přemýšlet, a snahou ukázat, že daná lokalita v zásadě „normální“ je, čímž má dojít k její rehabilitaci v očích veřejnosti.

Šedá se svým průvodcem do tohoto konfliktního pole vstoupila, když jako „globální umělkyně“ začala narušovat stereotypní obrazy lokality, vytvářené jak většinovou společností, tak sociálními vědci a aktivisty. Jednoduše se snažila přijít s něčím svým, s něčím jiným, a svou práci nakonec neadresovala odbornému publiku, ale širokému publiku. Takový provokativní pokus je v daném kontextu přinejmenším pozoruhodný a domnívám se, že si nezaslouží mnohdy ostré odsudky, kterých se mu dostalo.

Autorský obraz

Na adresu knihy bylo vzneseno několik námitek. Nejhlasitější z nich byla ovšem ta, že jde o knihu nebezpečnou a společensky nezodpovědnou, protože v očích majority reprodukuje stereotypy a předsudky o Romech. Popřípadě se prý kniha Romům rovnou vysmívá

a dělá z nich zábavné postavičky v zoo. Problém podobných kritik tkví v tom, že ke knize přistupují, jako by bylo už předem jasné, jaký dopad bude kniha mít, tedy jak ji budou lidé číst. Překvapující je to zejména u některých sociálních vědců a vědkyň, u nichž by člověk čekal určitou senzitivitu k různým způsobům čtení, a ne absolutizaci své obavy z jednoho z možných čtení.

Paradoxní je to především proto, že *Brnox* je vrstevnatý. Na stránkách průvodce se potkávají anekdotické situace z ulice s delšími vyprávěními o minulosti, víře, holocaustu, jídle nebo „nočním provozu“. Stejně tak se tu míchá pozitivní s negativním a neutrálním. Šedá navíc nepaušalizuje, explicitně ukazuje, že v dané lokalitě žijí různí lidé z různých etnik s různými zkušenostmi, postavením, životními příběhy, problémy nebo úspěchy. I Romové zde vystupují v různých kontextech, situacích a sociálních pozicích. Kniha tedy jako celek běžný obraz „brněnského Bronxu“ komplikuje. Autorka navíc na mnoha místech zvyrazňuje svoji pozici, aby bylo jasné, že jde o její autorský obraz, o její interpretaci.

Není to studie

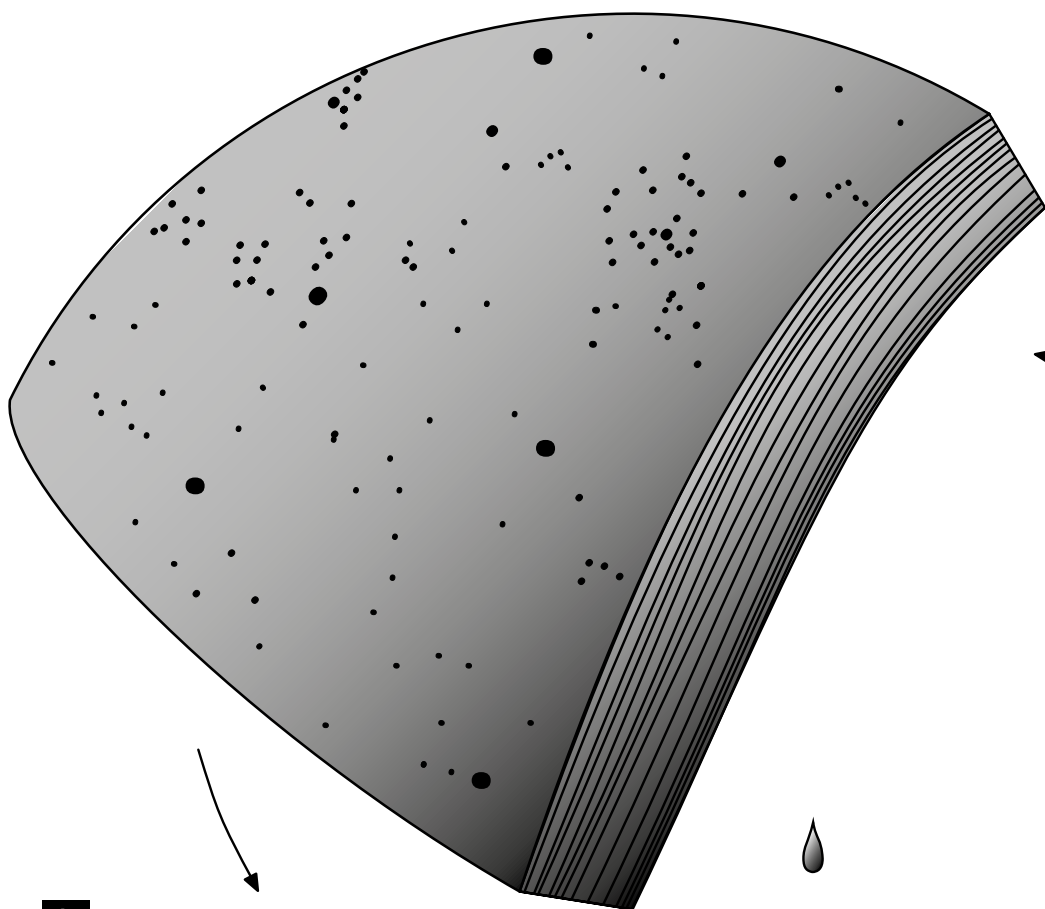
Nejhrubší mechanismus, jakým je možné knihu odsoudit, spočívá v odstranění velké části zkušeností s lokalitou, prezentovaných v knize, aby zůstalo jen to, co potenciálně může reprodukovat nějaký stereotyp. Čtenář potom nemá jinou možnost a musí udělat stejnou operaci

– zúží svůj pohled na to negativní, a tím si potvrdí své očekávání. To je ale špatný předpoklad, založený na stereotypním obrazu (většinového) čtenáře. Umíme si vůbec představit, že i tento čtenář se může chovat podvrtně a knihu číst jinak, než předpokládáme? Není také většinová společnost rozdělená na různé skupiny a jednotlivé lidi, kteří budou ke knize přistupovat různě? Co když si nad *Brnoxem* čtenář vzpomene na dům v rodné ulici, kde podle povídaček zaručeně strašilo, nebo na výmluvu, kterou se snažil zamáznout neomluvenou hodinu, anebo se jednoduše zasměje vtipné odpovědi malého dítěte z Cejlu – a ne proto, že by se mu vysmíval, ale protože reaguje vtipně? A nemůže právě toto lidi na dálku spojuvat daleko snáze než mnohdy toporný a složitý jazyk odvozený ze sociálních věd?

Kateřina Šedá se snažila vytvořit hravého průvodce, který by narušoval a komplikoval obraz lokality tak, aby o ni u většinové společnosti vzbudil zájem. Dodejme, že právě jen průvodce a nic moc víc – ne analýzu strukturního násilí, ne vědeckou studii, ne řešení tuzemského anticiganismu, a nejsem si jist, do jaké míry je férové zpětně vyžadovat, aby byl *Brnox* něčím víc, i když to nebylo jeho původní ambicí.

Autor je sociolog.

Kateřina Šedá, Aleš Palán, Lucie Faulerová (eds.): Brnox. Průvodce brněnským Bronxem. Kateřina Šedá, Brno 2016, 608 stran.



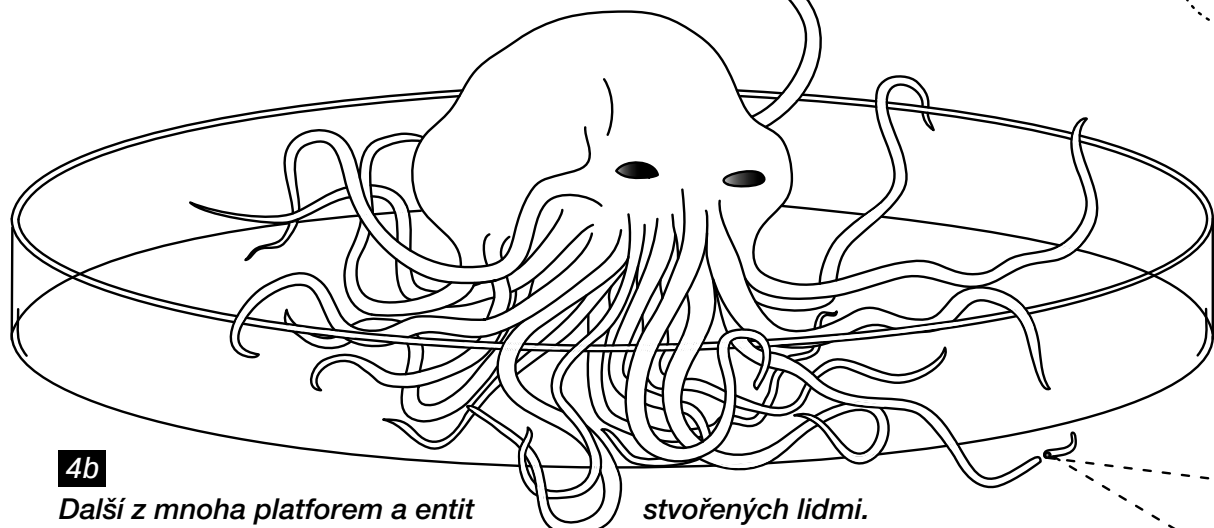
3

Vyříznutý a oddělený vzorek. Tento „štos“ různých vrstev a spojení je reprezentativním vzorkem všech platform operujících v daném okamžiku.

4a

Jedna z mnoha platform a entit stvořených (Jde o dobové a velmi schematické zobrazení. Někteří vědci tvrdí, že takové pojetí vizualizace další pochybují o nelidských aktérech a ještě jiní že za všemi entitami se skrývá entita jediná, již je a ten se nedá takto jednoduše zobrazit.)

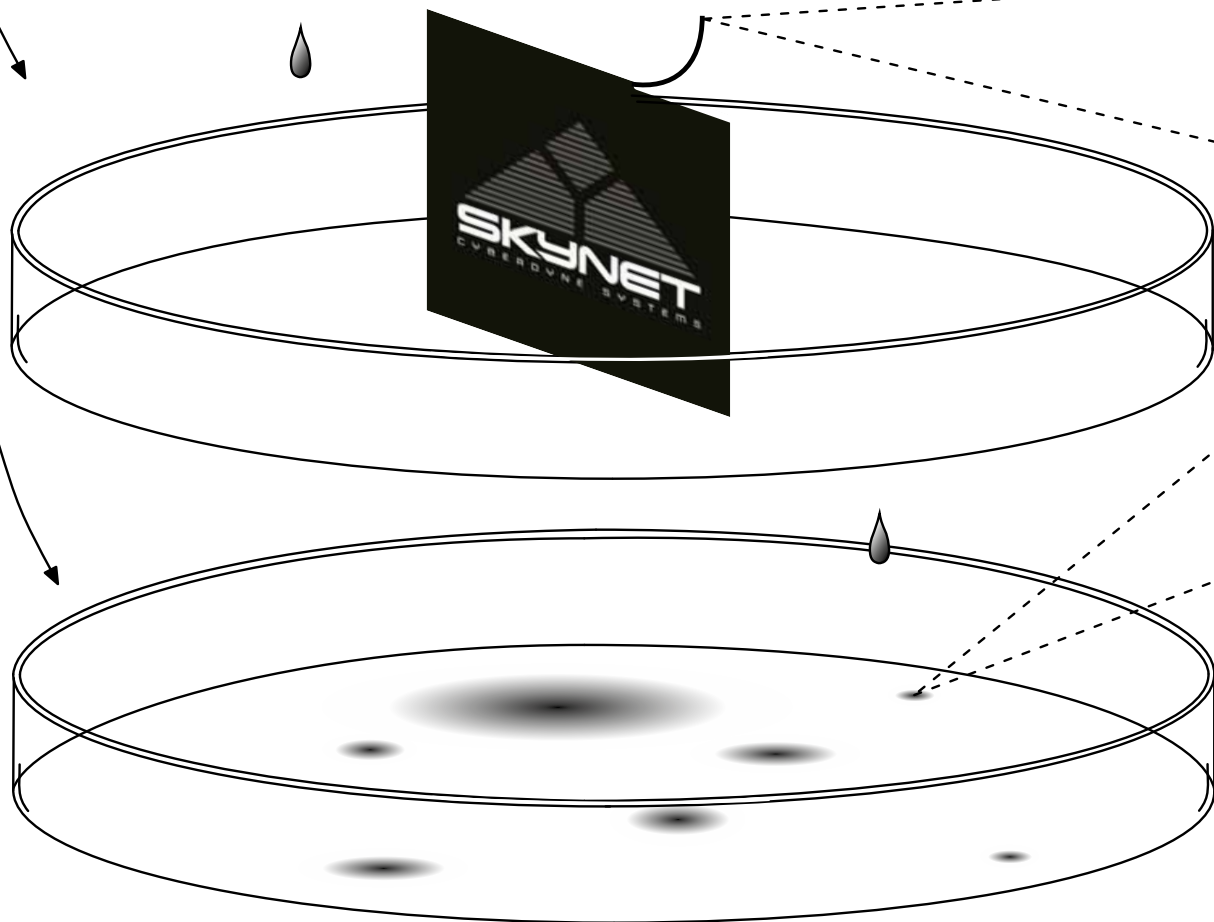
lidmi. vycházející z tradic popkultury. je nesmyslné a zavádějící, jsou přesvědčeni, Kapitál,



4b

Další z mnoha platform a entit stvořených lidmi. (Opět i zde jde o dobové a velmi schematické zobrazení vycházející z tradic popkultury. Tento estetický derivát není tak nečitelný jako předchozí Cthulhu. Zahrnuje v sobě celý technologický vývoj i jeho potenciální pokračování.)

Gigantické Petriho misky



4c

Zárodky autonomního generálního intelektu. Vizualizace této představy nastiňuje novou politicko-apolitický model technologické singularity. Zdroje pokusy: generální intelekt (Marx), noosféra (Teilhard de Chardin), světový mozek (Wells), kulturní kapitál (Bourdieu), (Levy). Inspirací je také Cybersyn, projekt Allende

5

Det
Vš
tex
(10

Toto je smíšené zobrazení abstraktních a neviditelných propojení hegemonických vztahů současného světa v rámci existujících i rodících se platforem a entit. Propojenost technologické civilizace je na tak vysokém stupni complexity, že teprve začínáme chápat dosah změn, které prožíváme.

Připravili Zbyněk Baladrán a Zuzana Jakalová (Display, sdružení pro výzkum a kolektivní praxi)

2

Schematické znázornění Země s načrtnutými spojnicemi mezi různými aktéry, platformami, algorytmy, drahami informací a událostmi zobrazuje propojenost a prostupnost všech vrstev. Souvislý celek tvoří novou kontingentní megastrukturu, která je výpočetním aparátem a novou řídící architekturou v planetárním měřítku, mezistupněm všech budoucích radikálních proměn. (Viz Benjamin H. Bratton: The Stack. On Software and Sovereignty, 2016.)

1

Pohled na zkoumanou oblast z vnějšku, tak jak ji nejsme schopni nikdy vidět. Předpokládejme, že takto se místo, které obýváme, jeví vzdáleným nelidským aktérům. (100000000krát zmenšeno.)

tail tkáně entity pod mikroskopem. máme si zvláštních útvarů, těžko popsatelných tur a rozhodně všech počitatelných položek. 000000krát zvětšeno.)

ou kompozici. Je východiskem zrcadlícím m zobrazení jsou převážně tyto myšlenkové d de Chardin), extrakortikální organizace (Vygotskij), masová intelektualita (Virno) a kolektivní inteligence o vlády v Chile.

Božstva v procesu výstavby

Internetové aplikace neuspořádávají pouze svět informací, formují i podobu subjektů, které digitální platformy používají. Co ve světě digitálních platforem skutečně existuje? A proč je pro jejich odkouzlení potřeba otevřít je uživatelské modifikaci?

LUKÁŠ LIKAVČAN

Nadnárodní společnost Google, proslulá nej-používanějším internetovým vyhledávačem, považuje za své hlavní poslání „organizovat veškeré informace tak, aby byly univerzálně dostupné a užitečné“. To zní šlechetně, jenže zkusme se na chvíli zamyslet, jak toto organizování informací reálně probíhá. Filosof a teoretik designu Benjamin H. Bratton ve svém díle *The Stack. On Software and Sovereignty* (Zásobník. O softwaru a suverenitě, 2016) upozorňuje, že digitální platformy začínají prostupovat všechny oblasti našeho každodenního života – komunikujeme přes ně, obchodujeme, milujeme se, vzděláváme se, vyjednáváme, organizujeme protesty, pečujeme o sebe nebo válčíme. Státy nás skrze ně špehují a náš život se v každém momentu stává obrovským rezervoárem dat, která mohou být zachycena, komodifikována a zpěněžena. Když se vše pod zorným úhlem digitálních platforem mění v informace, bohubíla mise organizování informací nabývá podoby znepokojujícího pokusu o organizování světa.

Společnost kontroly

„Představa kontrolního mechanismu, který v otevřeném prostředí určuje za všech okolností pozici všech svých částí (ať už zvířete v rezervaci nebo korporátního jedince s elektrickým obojkem), není nevyhnutelně záležitostí sci-fi,“ říká filosof Gilles Deleuze v závěrečné pasáži svého eseje *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* (Postskriptum ke společnosti kontroly, 1990). Vrací se v ní k Foucaultově myšlence, že žijeme ve společnosti *disciplíny*, kde nás různé institucionální, diskursivní nebo technologické aparáty nutí chovat se tak nebo onak – tedy nás doslova disciplinují. Proti pojmu disciplíny Deleuze staví druhou formu moci, jež dle jeho názoru nabírá na intenzitě v situaci pozdního kapitalismu – totiž *kontrolu*. Ta se od disciplíny liší tím, že jedince nejen subjektivizuje ve smyslu kladení jistých omezení a bariér, ale také přímo jeho subjektivitu produkuje. Nejenže tak obaluje lidské individuum vrstvou aparátů (jak je tomu v případě disciplíny), ale proniká do podstaty samotné formy života – společnost kontroly neusměrňuje naše tužby a pohyby, ale přímo je generuje.

Jeden příklad takového mechanismu kontroly uvádí sám Deleuze: je to Guattariho představa města, které je prošípováno rozhraními na identifikační kartu. Tato karta napojená na centrální výpočetní systém určuje, kam její nositel může nebo nemůže vstoupit nebo jakou operaci může na daném rozhraní vykonat (například nákup či prodej zboží, zaslání zprávy, zpracování informace nebo přístup k mediálnímu obsahu). Guattari touto představou vystihl mechanismus fungování dnešních digitálních platforem – na jedné straně distribuují rozhraní sloužící k interakci s uživateli, a na straně druhé centralizují výpočetní procesy, které určují, jak je s platformami možno na rozhraních zacházet. V interakci s rozhraním vzniká samotná identita uživatele, který každým svým úkonem učí platformu lépe poznat své chování, a ta mu pak zpětně dokáže lépe přizpůsobit samotné rozhraní – doslova mu ho ušít na tělo. V tomto cyklu akce a reakce se rozdíl mezi uživatelem a jeho virtuálním otiskem postupně vytrácí. Když si uvědomíme, že podobnými procesy jsou živeny zejména nadnárodní korporace provozující nejrozšířenější digitální platformy současnosti (jako Google, Apple, Amazon nebo Facebook), z otázky světa organizovaného přes planetární výpočetní operace se stává geopolitický problém.

Podle Brattona se právě planetární výpočetní procesy staly univerzálním médiem kontroly. Naše planeta byla v posledních desetiletích víceméně spontánním procesem srůstání různých nesourodých částí obalena

hrubou vrstvou hardwaru a softwaru, kterou Bratton nazývá *Zásobník* (Stack). Architektura této akcidentální megastruktury je modulární a vrstevnatá – jejich šest podloží tvoří *Země, Cloud, Město, Adresa, Rozhraní a Uživatel/ka*. První je křehkou energeticko-minerální bází výpočetních procesů; druhá pavučinou digitálních infrastruktur internetových platforem; třetí představuje přirozený habitat, v němž tyto platformy přes vzájemně zesílované rozhraní (vrstva čtyři a pět) komunikují s entitami v poslední, šesté vrstvě – totiž s koncovými uživateli a uživatelkami. Zde povstávají politické subjektivity *Zásobníku*, což ale nejsou pouze lidské bytosti. Právě naopak, vrstva uživatelů a uživatelek je tvořena i zástupy ne-lidských aktérů. Více než polovinu internetového provozu dnes totiž obstarávají takzvaní boti, weboví pavouci či jiné podivuhodné algoritmické entity a umělé inteligence. Ontologie *Zásobníku* je postavena na principu nehierarchického propojování libovolných entit, jejichž jediným definičním znakem je jejich *adresovatelnost* – být znamená mít přiděleno ID. Neadresovatelná entita je pro platformy neviditelná a prakticky neexistuje. Tím se ontologie *Zásobníku* stává politickou otázkou – co ve světě digitálních platforem skutečně existuje, co vše utváří cloudovou polis?

Fetišismus jako produkce subjektů

Abychom na tuto otázkou mohli odpovědět, potřebujeme najít spolehlivou metodu, která nás poučí, jak máme objekty vidět a jak ony vidí nás, abychom rozhodli o podmínkách jejich náležitosti ke komunitě uživatelů *Zásobníku*. V jistém smyslu tu totiž jde o rozřešení otázky, jak se objekty stávají nositeli sociálních vazeb – což je jev nejen v marxismu známý jako *fetišismus*. Antropolog David Graeber tvrdí, že „fetišé jsou božstva v procesu výstavby“. Poukazuje tím na jeden podstatný aspekt každé fetišistické praxe – totiž na gesto ustanovení nové společenské instituce, byť zpočátku jenom provizorní a vratké. Objekt-fetiš přebírá kvality původně spojené s činnostmi, jež stojí za jeho vznikem, a začíná se chovat jako autonomní těleso zpětně si podmaňující svého tvůrce. Tím se dostáváme k známému schématu komoditního fetišismu, jak jej známe z Marxova *Kapitálu*. Graeber se ovšem snaží vyzdvihnout produktivní sílu fetišismu, protože dle jeho názoru je ustavování fetišů v první řadě projevem sociální tvořivosti, a tudíž vynalézáním nových institucí.

Dobрым příkladem je *obraz* – jeho bezprostřední estetický efekt nutí subjekt zaujmout postoj, něco vykonat, přijít s nějakou myšlenkou. Ikona svěťte nebo gesto kněze vede věřící k tomu, aby poklekli, modlili se a pocítili hloubku své víry. Vezměme si za příklad svatého Precaria, patrona všech prekarizovaných dělníků a dělnic. Kolem této fiktivní postavy se v posledních letech vytvořil kult, o němž si nemůžeme být jistí, do jaké míry je vážně míněnou součástí lidového náboženství a do jaké jde o cynickou hru na religiozitu – a právě proto se z něho stává tak mocný symbol obžaloby kapitalismu a boje proti prekarizované práci. Vynalezení Precaria vyjadřuje základní gesto fetišismu, ve kterém je ustanoveno nové mytologické pozadí; je fiktivním narativem s krutě reálnými dopady a projevy. Jeho sošky a ikony se stávají součástí levicového folkloru a už nesejde na tom, že si jeho existenci někdo vycucal z prstu – stal se funkční zkratkou, tedy jakýmsi kulturním rozhraním, skrze které je možno uchopit perspektivu prekarizovaných dělníků a dělnic.

Každé zobrazení nebo znázornění je výsledkem celé řady sociálních vazeb, které jeho existenci podepírají a dělají z něj předmět

estetického zájmu. Tyto vazby jsou však zároveň bezprostřední prezentací obrazu zastřené, netransparentní. Obraz nabývá kvalit fetišé, protože se nám zdá, jako by orchestroval pohyby subjektů, jež přitahuje do svého gravitačního pole. Postavte do středu kolektivu svatou sochu, a libovolné místo lusknutím prstu proměníte na provizorní, polní chrám. Když tuto myšlenku dovedeme do důsledků, obraz-fetiš se stává univerzálním aparátem disciplinace, a to obzvlášť v dnešní společnosti, která se jeví jako obrovská akumulace *spektáklů* – obrazy se v podobě memů, emotikonů, reklam, videí a grafických rozhraní stávají obecnými společenskými médii. A v momentě, kdy se obraz stává nerozlišitelným od jiných předmětů ve světě, kdy se grafické rozhraní roztéká zpátky do reality (díky pokročilým technologiím zobrazování nebo augmentované a virtuální realitě), kdy abstrakce a plody imaginace podnikají přes planetární výpočetní operace definitivní invazi zpět do hmotné skutečnosti, se nakonec obraz stává suverénní technikou kontroly nad produkcí subjektů, a tudíž uživatelských identit neboli *perspektiv*.

Perspektivismus platforem

Pojem perspektivy nám otevírá cestu k reinterpretaci ontologie *Zásobníku* v poměrně překvapivém metafyzickém slovníku. Nepochází z hlav evropských myslitelů a myslitelů, ale plynule se po staletí rozvíjí v kulturách původních obyvatelů amazonských pralesů. Jde o filosofii, kterou antropolog Eduardo Viveiros de Castro nazývá *amerindiánský perspektivismus* a je s ní spojena fetišistická metoda transverzálního šamanismu. Zatímco projekt osvícenské moderny počítá s mnohostí lidských kultur, jež vyrůstají ze společné roviny imanence, kterou je příroda, perspektivismus obrací tuto metafyzickou konstituci naruby – existuje jen jedna, univerzální a nadlidská kulturní rovina, ze které se vydělují jednotlivé individuální entity díky tomu, že nabývají specifických těl. Tělo – způsob tělesnosti dané entity – ustanovuje konkrétní úhel pohledu na celek univerza, tedy danou perspektivu: Leibnizovy monády se vracejí z deštných pralesů.

Dobrou ilustrací převrácené logiky amerindiánské metafyziky je incident z Velkých Antil původně popsany Claudem Lévi-Strausem, který Eduardo Viveiros de Castro cituje ve své knize *Cannibal Metaphysics* (Kanibalská metafyzika, 2014): zatímco španělští kolonizátoři vysílali na pobřeží Antil kněze, aby posoudili, zda domorodci mají duši, místní obyvatelé se snažili přijít pozorováním rozkládajících se mrtvol španělských zajatců, zda dotyční kolonizátoři mají *tělo*. Duši – tedy příslušností k univerzální, virtuální pospolitosti věcí – disponuje ve filosofii amerindiánského perspektivismu téměř vše. Epistemologické kategorie se z druhu na druh nemění, mění se jen specifický úhel pohledu dané entity, jenž je daný proměnlivou přírodní bází tělesnosti. Podle této logiky jsou pak například jaguáři nebo ptáci také svého druhu lidé. Z naší perspektivy se nám pouze jeví jako ptáci či jaguáři, zatímco třeba z pohledu jaguárů jsou zase jaguáři lidé, a ptáci či lidé jen pouhá kořist. Z toho, co nazýváme „člověkem“, v takovéto perspektivě ovšem mnoho nezůstává, protože z lidského se stává něco otevřeného, nedokončeného a svrchované ne-lidského.

Dosaďme si teď za posvátnou duši světskou (IP) adresu a amerindiánská ontologie se nám začne zdát nápadně blízká. Viděno z pozice světa propadajícího se do područí nové, neviditelné univerzality, kterou se stávají digitální platformy, je to právě ona všeobecná adresní síť *Zásobníku*, jež plní ústřední roli virtuální základny pro vznik konkrétních materiálních entit-uživatelů:

O digitálních platformách a amerindiánském perspektivismu

jejich existence je plně závislá na tom, že disponují adresovatelnou identitou (a tím pádem subjektivitou nebo, chcete-li, duší). Jako příklad může posloužit kolektiv amsterdamských studentů designu, kteří si pořídili kus lesa a hodlají ho vybavit drony, senzory a kamerami. Sít čidel bude sledovat vývoj lesního porostu a objem dřevní hmoty. Les má disponovat slabou umělou inteligencí, která mu umožní obchodovat na blockchain trhu. Z lesa se tak může stát autonomní aktér, který bude schopen obchodovat se dřevem, nakupovat služby jako výsadbu nebo kácení stromů, expandovat a pořizovat další lesní porosty. Rozhraní *Zásobníku* jsou tím

Zásobníku – totiž identitářské nomádství. To se stává klíčovou strategií pro vyjednávání s ne-lidmi při konstituci politické architektury planetárních výpočetních procesů. Politika *Zásobníku* se dělá skrze grafy, obrazy, videa, znázornění, diagramy, virtuální prostředí a mapy, jež zpřístupňují radikálně cizí perspektivy na nás i na svět kolem nás (xenoracionality) a které nás instruuji k tomu, jak žít a myslet v souladu se všemi tvory tohoto světa (což Donna Haraway trefně popisuje termínem *sympoiesis*). Samotný význam politiky a radikální politické akce je tak dramaticky prohlouben a redefinován: politika se stává obecným vyjednáváním podoby svě-

na straně jedné a americký Google či Amazon (moderní kapitalistické platformy) na straně druhé se od sebe moc neliší – až na to, kdo tyto aparáty planetárních výpočetních operací vlastní.

Otázka, komu patří platformy a výsledky jejich operací, se tím pádem stává strategickým konfliktem o budoucnost. Perspektivismus platformem totiž neznamena opětné zakouzlení světa, ale praxi pragmatické, světské magie, ve které se estetické efekty platformem a jejich rozhraní stávají nástroji univerzálního boje proti netransparentnosti *Zásobníku*. Boj za společné vlastnictví a kontrolu výrobních prostředků se spolu

dodáte-li programu špatný vstup, nemůžete čekat dobrý výstup. Pokud následujeme animistické předpoklady amerindiánského perspektivismu, jestliže jsou entity zasíťované digitálními platformami jisté protosubjektivitu nebo xenosubjektivitu, pak platí, že jsou zrozeny, a tím pádem subjektivizovány ve světě, jemuž vládne kapitál. Potom můžeme očekávat, že například umělé inteligence budou v područí tohoto systému stejnými psychickými mrzáky jako my lidé – ovšem v akcelerované podobě. To koneckonců dokládá katastrofální selhání experimentu Microsoftu s Twitter botem Tay, jenž se za pouhý jeden den dokázal proměnit v hyperfašis-



Filosof Benjamin H. Bratton jako příklad estetizující vizualizace planetárních infrastruktur uvádí projekt Monumento Continuo (1969) architektonické skupiny Superstudio. Foto archiproductions.com

proměněna v prostředky materiální sémiotiky. A můžeme pokračovat dalšími příklady – jedním z nich je třeba Brattonem uváděný projekt *Rainforest Skin* pod vedením NASA, který bude díky armádě senzorů v tropických pralesích monitorovat jejich kapacitu absorpce oxidu uhličitého.

Filosofický pohled na uspořádání *Zásobníku* nám nakonec nabízí zvláštní způsob komunikace a politického jednání ve světě radikálně vychýleném mimo antropocentrické souřadnice osvícenské moderny. Jde o praxi *transverzálního šamanismu*, tedy specifické mezidruhové diplomacie, ve které se šaman stává za pomoci série fetišů – tedy technik a nástrojů resubjektivace – jinou bytostí, aby podal své komunitě zprávu o tom, jak jiní vidí nás. Neznamená to ovšem, že se teď máme všichni navléct do kožešin a pozřít ayahuasku. Figura šamana pouze zachycuje podstatný rys světa organizovaného přes infrastruktury

ta, ve kterém je z pohledu ne-lidí problematizováno, jak v současnosti organizujeme své lidské kolektivy. Abstrakce a imaginace vstupuje do služeb praktické produkce přírody a mění geopolitiku v geopoetiku.

Pragmatická božstva

Jak tedy můžeme – poučení takovouto výměnou perspektiv – budovat platformy, jejichž cílem je realizovat univerzální pospolitost věcí? Jednu z cest nabízí filosof Giorgio Agamben. Aparáty, včetně digitálních platformem, musíme podle něj *profanizovat*, tedy odkouzlit. To obnáší v první řadě jejich kolektivizaci, protože sakrální charakter jejich existence je zabezpečen jen díky tomu, že se z pohledu uživatelů jeví jako netransparentní, magické entity, zatímco jejich vnitřní pochody jsou viditelné jenom jejich pochybným soukromým vlastníkům. Sovětský Gosplan nebo chilský Cybersyn (rané socialistické platformy)

se subverzivní apropriací digitálních technologií může ocitnout ve smyčce pozitivních zpětných vazeb ústících do nové, postkapitalistické architektury planetárních výpočetních procesů. Jestliže jsou digitální platformy fetiši dneška, tedy božstvy v procesu konstrukce, musíme jejich vnitřní pochody učinit kognitivně dostupnými a otevřenými modifikací uživatelů, aby nesloužily jako nereflektované sakrální artefakty pozdního kapitalismu se všemi jeho hrůzami, nýbrž jako nástroje uvědomělého provozu socialistické geopoetiky budoucnosti.

Urgentní potřebu kolektivizace platformem si uvědomíme, když uvážíme dosavadní vývoj umělé inteligence. Jak upozorňuje teoretik médií Matteo Pasquinelli, planetární výpočetní procesy nepřekračují, ale naopak reflektují socioekonomický systém, ze kterého vyrůstají. Platí tady staré kybernetické pravidlo „garbage in, garbage out“, zkrácené GIGO:

tického trolla (za vydatné pomoci trollů lidských). Skutečně uvědomělými partnery, administrátory a uživateli digitálních platformem se stáváme, když jsme si vědomi základní politické intuice o nepřipustnosti kapitalismu. Jedině tehdy se můžeme přes digitální platformy učít principům sdílené postkapitalistické budoucnosti.

Autor je filosof.

Zviditelňovat rozmanitost

S vedoucím Centra audiovizuálních studií na pražské FAMU jsme mluvili o tom, proč je v dnešní době pro umělce nezbytná alespoň základní obeznámenost s technologiemi, proč je organizace informací stejně důležitá jako informace samotné a jaké umělecké možnosti a společenská nebezpečí skrývají vizuální online media.

HANA NOVÁKOVÁ



Eric Rosenzweig. Foto z osobního archivu

CAS. Co to je? Tak zní název knihy, která byla sepsána, aby veřejnosti představila dění v Centru audiovizuálních studií, jež vedete. Co to tedy je?

Je to prostor, který spojuje pohyblivé obrazy za hranicemi tradičního narativu, technologii a praxi současného umění. Tyto tři věci dohromady tvoří svět rozmanitých aktivit, které nemohou být jednoduše popsány – rozprostírají se na ploše od interaktivního dokumentu přes společenský aktivismus po archivářskou a výstavní praxi.

Trvám na tom, že bychom svou perspektivu neměli přesně definovat. Studenti vědí v mnoha oblastech víc než učitelé – naši studenti pocházejí z prostředí informačních technologií, jsou mezi nimi právníci, biolog, fotografové, teoretičky médií. Tuší lépe než my, co a jak chtějí dělat.

Co je podle vás pro praxi současného umění zásadní?

Sám chápu současné umění velmi volně. Stěžejním účelem uměleckého světa určitě není trh, a pokud tento aspekt vypustíte, cíle, záměry, touhy a výsledky uměleckého světa budou hodně široké. Daleko více než hotové umělecké předměty typu obrazu mne zajímají procesy, způsoby žití a to, jak může umění zviditelňovat určitá témata. Obecně řečeno, praxe současného umění zahrnuje vždy alespoň minimální množství technologií. Je běžným omylem, že v CASu jsou všichni technologičtí fetišisté a každý je tu počítačový nadšenec. To určitě není pravda, ale snažím se dobrat ústředních principů technologií a zjišťovat, jak by mohly být využity v umělecké tvorbě. Pokud vás baví video, nemyslím si, že byste měli hned začít pracovat na stříhacím přístroji Steenbeck, ale spíš se seznámit s tím, co je to databáze. Pokud rozumíte alespoň v hrubých obrysech konceptu databáze, pravděpodobně se vám pak coby střihačovi povede udělat mnohem objektivnější věci.

Ať se nám to líbí nebo ne, žijeme se svými osobními přístroji, a když se zabýváme uměleckou tvorbou, musíme vycházet z prostředí, v němž žijeme. Pokud se v běžném životě neobejdeme bez tabletů a chytrých telefonů, asi by bylo bláhové ignorovat to v umění. Nehodlám tuto situaci nějak oslavovat, ale chci porozumět jejím možnostem a potenciálu. Na katedře se vede nepřetržitá debata, zda bychom měli své studenty učit programovat: zatím si to nemyslím, ale třeba se to změní. Alespoň bychom ovšem měli znát historii, teorii a praxi týkající se digitálních nástrojů, které máme každodenně v rukou a u nichž trávíme tolik času.

Pro současného umělce je tedy podle vás nezbytné být vybaven větší znalostí technologií než jejich běžní uživatelé?

Samozřejmě. Jako uživatel grafického uživatelského rozhraní máte malou nebo žádnou možnost ho ovlivnit, a často hlubší znalost ani nepotřebujete – pokud jste skvělá střihačka a využíváte dostupné nástroje, může to stačit. Pokud ale vystoupíte o úroveň výš a snažíte se pochopit, jak nástroj vznikl a co s ním lze podniknout, můžete přijít na to, že s ním lze zacházet jiným způsobem. FAMU má slavnou tradici filmové tvorby a my na ni chceme navazovat, když ale uvažujeme o dílech v oblasti pohyblivého obrazu, nesmíme pouštět ze zřetele, jakým způsobem je dnes konzumujeme a jaké schopnosti jsou potřeba k jejich tvorbě. Kolik celovečerních filmů se ročně vyrobí v České republice? Třicet? Čtyřicet? A zatím, jak v březnu zmínil William Uricchio z MIT DocLab ve své přednášce na festivalu Jeden svět, je každou minutu na YouTube po celém světě uploadováno tři sta hodin videí. To je šedesát sedm let materiálu nahraného každý den! Z tohoto pohledu se najednou principy organizace zdají být podobně neopominutelné jako kvalita produkce.

Různorodost je ale zároveň vždycky nejinspirativnější...

Jsem Kanadán, narodil jsem se v Montrealu, a nejvíc hrdý na svou zemi jsem proto, že se každý pátý Kanadán narodil v zahraničí. V Montrealu je to čtvrtina populace, v Torontu, největším městě Kanady, pochází odjinud padesát dva procent populace. Tato rozmanitost a neustálé setkávání se s odlišností není něco, co můžete odmítat, přijímat nebo snad oslavovat, je to prostě skutečnost. Je mnoho způsobů, jak žít, a nemyslím si, že jen jeden je ten správný. Cesta, která snad dává smysl, zahrnuje velkorysost, štědrost ducha a přijetí odlišností. Tato zkušenost mne zásadně ovlivnila. Žil jsem v patnácti různých městech po světě. V Česku, kde jsem desátým rokem, mne asi nejvíc frustruje, jak se stále díváme dovnitř, ačkoli bychom se měli rozhlížet spíš po tom, co se děje venku. Když žijete v New Yorku nebo v Kanadě, je to snadné, tam za vámi všechno přijde samo, je to prostě každodennost. Tady ale potřebujeme zvednout hlavu a zjistit, co se děje tím nebo oním směrem za hranicemi, třeba ani ne zas tak daleko.

Kanada je, co se týče filmové tvorby, velmi progresivní. Už na přelomu padesátých a šedesátých let určovala trendy...

Neměli bychom ale zapomenout, že třeba na výstavě EXPO 1967 byli Češi minimálně na úrovni Kanady. Kanadáné tam měli takzvaný Labyrint, vícenásobnou projekci, ale Češi měli Kinoautomat. Dnešní Kanada je světovým lídrem v oblasti interaktivních dokumentů a mladí režiséři jako Xavier Dolan nebo Denis Villeneuve jsou oslavováni v Cannes nebo při udílení Oscarů. A už padesát let máme Cronenberga!

Jak jste se dostal ještě v minulém století k propojování technologie se svou vlastní uměleckou tvorbou?



S Ericem Rosenzveigem o moci databází a podobách audiovize

Kanada vždy velmi podporovala telekomunikaci. Protože jsou naším nesmírně mocným sousedem Spojené státy, museli jsme držet krok, a zároveň máme geograficky rozptýlenou populaci, takže bylo komunikační spojení odjakživa důležité. V šedesátých letech jsme měli nejsilnější telefonní systém a ve spolupráci s americkým vojensko-průmyslovým komplexem jsme vyvíjeli radary. To se odrazilo i v oblasti umění. Vláda se v osmdesátých a devadesátých letech rozhodla podporovat mladé umělce ve zkoumání technologií. Mediální umělec tehdy mohl získat na svůj projekt čtyřicet tisíc dolarů, což bylo jinde neslýchané. Toto politické rozhodnutí na státní úrovni bylo prozíravé: ano, někteří budou pokračovat v umělecké tvorbě, méně úspěšní umělci ale budou zakládat vlastní firmy, budou aktivními členy společnosti se silným technologickým základem. Jeden grant se týkal vývoje interaktivního online softwarového prostředí, které by sloužilo tvorbě kolaborativních videí. V letech 2001 a 2002, tedy tři roky před existencí YouTube, jsme dokázali prozkoumat, jakým způsobem jsou různí lidé v geograficky oddělených lokacích schopni společně vytvářet mnohovláknové dílo, svým způsobem předchůdce dnešních interaktivních dokumentů. Jako umělce využívajícího technologie mne zajímalo řešení klíčového problému: pokud používáte tak mocný nástroj, musíte zjistit, kdy do tvůrčího procesu vstoupit a kde nechat pracovat počítač. Pokud to neodhalíte, dochází k omylům – děláte věci, které byste měli přenechat počítači, a počítač za vás naopak dělá to, o čem byste měli rozhodovat sami.

Můj student Andrej Sýkora nedávno spustil online interaktivní práci nazvanou *What a time to be alive* – V jaké době to žijeme. Je založena na permutaci a proměnlivosti, je to nekonečný „film“, který vypovídá o tom, jak sami sebe definujeme. Toto téma se v časech, kdy se naše identita formuje na sociálních médiích, stalo ještě zásadnějším.

Přišel jste z neakademického prostředí. Jaká byla vaše koncepce CASu?

Vít Janeček spolu s Helenou Bendovou dali na úplném začátku CASu dohromady skvělou skupinu učitelů: Miroslav Petříček, Tomáš Pospiszyl, Martin Blažíček, Jan Bernard, Miloš Vojtěchovský... Když jsem nastoupil já, jednalo se o silnou katedru, které ale chybělo lepší sebepojetí. Ve škole vládlo nepochopení v otázce propojení teorie a praxe a neporozumění dílům zde vznikajícím, a to vyvolalo spoustu negativitu. Je to občas vidět ještě i dnes... Přišel jsem s tím, že zdejší způsob práce a výuky, tedy směs teorie, praxe a historie, dává smysl, protože tak vypadají obdobné kurzy v západní Evropě a Severní Americe. Nebyl jsem zatížen akademickým prostředím, neprošel jsem obvyklým vzděláním v oblasti dějin umění a to mi poskytlo určitou svobodu.

Značná rozmanitost studentských vizuálních a konceptuálních prací je největší silou CASu. Například poslední práce Jakuba Krejčího je manipulace 3D prostoru, zvuku a zcela náhodně zachycených videosnímků. Alexandra Machová Cihanská tvoří zasněná kontemplativní „hudební videa“ a instalace. Anna Kryvenko zase využívá archiv, zkoumá nalezené záznamy a osobitě si je přivlastňuje. Haruna Honcoop, umělkyně a sinoložka, dokumentuje brutalistickou architekturu ve střední Evropě a píše diplomovou práci na téma čínské nezávislé kinematografie. Máme tradici zkoumání psychedelie prostřednictvím zvukové a obrazové manipulace – v poslední době třeba Jakub Jirka zajímavě využíval videofeedback. Přijďte se sami na konci června přesvědčit do Galerie AMU na klauzury... Spousta našich studentů přichází z hudebního prostředí, a tak jsme se mu otevřeli, ačkoli

se snažíme držet stále v oblasti pohyblivého obrazu. Studenti z dílny Miloše Vojtěchovského, například Jiří Rouš, Matěj Šenkyřík nebo Petr Zábrodský, budou v průběhu května prezentovat zvukové instalace a hudební kompozice v Anežském klášteře.

Svět nám v našem přístupu dává za pravdu. Když se podíváte, co všechno se děje online, zjistíte, že neděláme nic neobvyklého. Naopak je podivné, že tu není víc míst, kde by se učilo to, co u nás. Například výroba filmů se sice hodně točí kolem peněz, ale herní průmysl je dnes větší než filmový a sportovní průmysl dohromady. Když se na to podíváte z finanční perspektivy, Titanic vydělal dvě miliardy dolarů osmnáct let, kdežto videohra Grand Theft Auto 5 vydělala miliardu za pouhé tři dny. O hry se moc nezajímám, ale podporuji nápad Heleny Bendové založit na škole malé oddělení, jež na ně bude zaměřené. Myslím, že je to moudré rozhodnutí.

Jak vás napadlo vytvářet interaktivní dokumenty v době, kdy byl internet ještě v plenkách?

Od poloviny devadesátých let jsem se několik let zabýval performancemi s použitím audiovizuálních médií, které vyžadovaly souhru zvuku a obrazu během živé performance. Nejsem milovníkem té spousty současných projektů, které manipulují již existující materiál na počítači. Dávám přednost tomu, když je počítač používán pro operace typu command-control ve spojení s analogovými technikami, třeba manipulováním projekce. Posunul jsem se k vytváření autonomních interaktivních instalací a k myšlence systémů založených na pravidlech, do nichž můžete naprogramovat svá vlastní estetická rozhodnutí a poté se nechat překvapovat výsledky. Jde o posun od fixního objektu k systémovému způsobu myšlení. Když začneme využívat systematické myšlení, budeme promýšlet všechny aspekty uměleckého díla: jak zapadá do kontextu, jak a proč jste ho vytvořili, pro koho, jaký je jeho model udržitelnosti, jak pozměňuje vnímání...

Dlouhodobě se zabýváte různými formami interaktivních narativů. Co se děje na tomto poli nového?

V březnu oznámila společnost Netflix nástup prvního interaktivního narativu ve svém vysílání. Jsem ale trochu skeptický. S interaktivním narativem souvisí velké téma „leaning forward“ a „leaning back“ médií – v prvním případě jsme aktivní, zatímco v tom druhém se necháváme jen pasivně bavit. Když ale interaguji, nemám o narativ stejný zájem, jako když něco sleduji. Proto si myslím, že jde o falešnou dichotomii, která se snaží vnášet narativní formy sledování do prostoru interaktivní aktivity. Zajímavější mi připadá práce s mediálními zdroji, archivy, které lze dlouhodobě prozkoumávat, jako je třeba archiv založený Institutem Nadace pro zkoumání šoa při Univerzitě Jižní Kalifornie s osmnácti sty svědectvími o holocaustu. Taková svědectví nejsou zrovna něco, co bych si pustil, když přijdu večer domů, ale jsem opravdu rád, že archiv existuje, a myslím, že v budoucnu přijdeme na způsoby, jak jím procházet a vytvářet vlastní narativní linie, které si zatím ještě neumíme představit.

Dost možná se na nějakém podobném způsobu prohledávání už pracuje...

Represivní složky státu používají systémy myšlení a technologie mnohem mocnějším způsobem než umělci. Rád bych zdůraznil odpornost softwaru firmy Palantir, který už dnes představuje potenciální hrozbu a v budoucnu bude skutečným fyzickým ohrožením pro imigranty bez dokladů žijící ve Spojených státech. Tato technologie

bude využita ke sledování lidí, shromažďování informací o tom, kde pobývají a pracují. Ředitel firmy Peter Thiel, zakladatel služby PayPal a podporovatel kampaně Donalda Trumpa, si je dobře vědom moci databází. Množství informací, které lze získat vizualizací finančních transakcí, mu už dnes umožňuje navrhopvat nástroje, které analyzují náš životní styl skutečně efektivním způsobem.

Periscope je skvělý videostreamový nástroj. Až budeme schopni videa otagovat, a tak je spojit s lokacemi, budeme je moci v budoucnu využít při organizaci historických dokumentů a příběhů. Geopedia, která zjišťuje údaje o lokalitě z videí na sociálních sítích, je však zneužívána například policejními orgány k potlačení demonstrací. Týž nástroj tak může sloužit třeba dokumentární tvorbě, ale také může překazít činnost aktivisty. To nesmíme ztrácet ze zřetele a musíme o tom mluvit.

Vidíte nějaké hranice mezi dokumentaristikou, investigativní žurnalistikou a aktivismem?

Podle mého existuje kontinuum, na jehož jednom konci je investigativní žurnalistika, o kousek dále za ní aktivismus a na jeho druhém konci je dokument. Jenže mnoho dokumentárních videí je vysloveně aktivistických, takže se kruh uzavírá: je aktivismus využívající živý přenos prostě živý dokument? Je to primárně technologie? Žurnalistika? Forma sebevyjádření? Vlastně mi na tom nesejde. Je to způsob uvažování o světě a vyjadřování tohoto myšlení prostřednictvím médií a zpráv, možná jde i o snahu trochu něco změnit nebo alespoň zviditelnit to, co předtím nebylo patrné. Členové Videofreex, jednoho z prvních videokolektivů, byli na konci šedesátých let, kdy kamery stály jmění a byly těžko k sehnání, ohromeni možnostmi předkládat své vlastní zprávy: „Takhle si představujeme to, co se právě děje!“ A dnes tohle může dělat úplně kdokoli. Záleží tedy opravdu spíš na tom, jak takové množství materiálu organizovat. Minimálně bychom měli mít povědomí o nástrojích, které sociální média využívají, a pokoušet se je hacknout pro naše vlastní účely.

Stát a velké firmy budou mít ale před umělci náskok vždy...

Neměli bychom zapomínat, že i samotná FAMU vznikla za účelem vytvářet žádoucí obraz státu v médiích. Ale právě proto nesmíme veškerou moc přenechat Googlu nebo Palantiru. Samozřejmě že se nám nemůže podařit nad nimi zvítězit, ale můžeme vyprávět alternativní příběhy – různorodost je zásadní. Můžeme zachovat rozmanitost cesty, jak něco tvořit, vyprávět, jak uvažovat, jak věci předvádět. Témata se objeví nebo zapadnou, ale aspoň o nich zbývá záznam. Za padesát let tak bude možné vyprávět alternativní dějiny, budeme se moci podívat na současnost jinou optikou.

Třeba na takzvanou migrační krizi?

V poslední době se na toto téma objevily dva silné filmy. Požár na moři Gianfranca Rosiho byl oceněn na Berlinale 2016 a je považován za jeden z nejdůležitějších filmů o uprchlictví. Je překrásně natočený a oceňuji, že většinu práce udělal autor sám. Na druhou stranu – zkonzumoval jsem ho podobným způsobem jako sci-fi film večer předtím, což bylo pro mě trochu znepokojivé. V kontrastu s tím film 4.1 Miles mladé řecké dokumentaristky Daphne Matziarakiové, nominovaný na Oscara za rok 2016 v kategorii dokument, je asi dvacet minut dlouhý, s nenáročnou produkcí, vypadá, jako by byl natočený ve spěchu. Přesto se mi zdál přesnější, plakal jsem u něj, zatímco druhý snímek na mě působil jako další

zábavní produkt. Oba filmy mne ale zasáhly, možná i proto, že se týkají něčeho, o čem přemýšlím během svého pobytu v Česku už dlouho: Jaký smysl má natočit film? Jak se zachováte poté, co nějaký zhlédnete? K čemu jsou dokumenty nebo hrané filmy? Aby diváka rozplakaly?

U všech studijních oborů, s nimiž není spojena nějaká tradiční pracovní pozice, jako je doktor nebo novinář, se objevuje otázka, co absolvent vlastně umí. Jak se ve společnosti uplatňují vaši absolventi?

Naši studenti se účastní kulturního dění v nejrůznějších formách: v rámci institucí, nebo mají vlastní praxi, anebo kolem sebe vytvářejí malé tvůrčí komunity. Především chceme, aby lidé uvažovali sami za sebe a dokázali své myšlenky a emoce vyjádřit prostřednictvím audiovize – a snad se tím i uživit. V budoucnosti se ovšem objeví pracovní pozice, o nichž teď nemáme nejmenší představu. Říká se, že to v příštích dvaceti letech bude asi třetina zaměstnání. Neučíme studenty stříhat jako stříhač nebo točit jako kameraman, ale snažíme se jim poskytnout základ všeho potřebného, aby mohli být nezávislí a fungovat bez týmu a bez peněz. Velké tradiční katedry FAMU vyučují, jak se pohybovat v tom kterém oboru na nejvyšší úrovni, ale ne jak pracovat s omezeními. Napadá mě hollywoodský film *Tangerine* z roku 2015, natočený na dva iPhone 5s, nebo *Aferim!*, rumunský romský western z téhož roku, anebo také *Smrt člověka na Balkánu* z roku 2012. Všechno jsou to nízkorozpočtové snímky, a právě možnost dělat dnes filmy skutečně levně mi připadá opravdu podnětná. Sebastian Luttgert, aktivista a tvůrce interaktivních databází, onedhy mluvil o dlouhých titulcích na konci filmů, které jsou důkazem umělých překážek tvůrčí činnosti. Když se budeme bavit o svých oblíbených filmech z šedesátých let, klasikách od Godarda, Buñuela, Tarkovského nebo Fassbindera, všechny tyhle filmy by dnes mohli natočit tři lidé s ruční kamerou, přenosným nahrávačem a počítačem. Mohly by vzniknout doslova za nic. Proč tedy neděláme beznákladové filmy? Proč dnes netočíme filmy zadarmo?

Z angličtiny přeložila **Marta Martinová**.

Eric Rosenzweig (nar. 1960) je vedoucí Centra audiovizuálních studií (CAS) na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (FAMU). Narodil se v Montrealu, působí jako kurátor, umělec, hudební producent a pedagog, který se zaměřuje na vztah hudby a obrazu. Mezi jeho umělecké projekty patří online systém na kolaborativní vytváření videí *PlayListNetWork* nebo systém streamující animovaná média tvořená z nalezených odpadků *Appearance Machine*. V letech 2001–2002 byl uměleckým a výkonným ředitelem galerie *Engine 27* v New Yorku. V letech 2013 až 2016 navrhl softwarový projekt *NARRA*, set nástrojů s otevřeným zdrojovým kódem pro tvorbu interaktivní narace. Od roku 2007 žije v Praze.

OHLASY A CENTONY A PROCVIČOVÁNÍ

Variace na lidové pranostiky, inzerát osamělého nadšence do mineralogie, jména pornohvězd, rady detektoristy, chorvatská apokalypsa a spousta přírody. Nové verše Petra Borkovce se vyznačují smyslem pro humor a hravým ohýbáním jazyka.

Vpravo vlevo

Vpravo vlevo vynáší se jestřáb, ostříž,
dravá káně,
sokoli se hnízdí, sup i kosů žlutodobých rody,
v borovicích korokmenných žluvek
zlatobarvých plody,
kdežto v chvoji zelenavé les jedlový
v smělém modru;
tetřev větří osamělý špačků štěbetavých
hejna,
která v rošti nízké pějí aneb v pukách
skalné stráně:

oučinek je očividný, okřej oko zakalené,
slavné je to podívání, zrak z dřímoty
probuzený,
oku těsnou pastvu dávám, zraku dáno
líbě plouti,
všude koflík plnit mohu, kam jen oko hodím
kolem,
ozbrojeným okem vidím třepetavé jasu díly,
vpravo vlevo, vpravo vlevo, vpravo... Dolů,
harfko, s suku!

Inzerát

Nabízím práce na zahradě
a v okolí domu, v zápolí,
v květnici, po drně, v průhoně,
v štěpnici kácení menších
stromů, prořezávání keřů, řezání
palivového dřeva, sekání zahrad, stavbu
jednoduchých přístřešků, dřevěné
obklady stěn a stropů, oplocení
a další práce po dohodě. Petr,
SŠ, 50 let. Základní náradí mám.

Čtyři pokusy o škebli říční

- 1

Je to vlámština, je to estonština,
co se ozývá z řeky? Škeble říční
to přetlumočí – rychle ji najít!
- 2

Bolí mě hlava, když zvedám
ponožku Burlington z řeky:
prst řízne vařená ryba,
míza se drolí do vody.
- 3

Roháč přistál na škebli říční.
Ne bez obtíží – s velkými
obtížemi, jak už tak roháci
přistávají. Složil svou rozmarnou
chirurgii krovek a křídel –
a uvelebil se. Škeble říční,
která si do té doby hověla
na mělčině a myslela na nic,
to vzala jako fakt.
- 4

Vylovím spálené dřevo
z včerejšího ohně
a popíšu škebli říční.

Mistr polního stroje

Signál prostupuje listím a hrabankou
až tam, kde končí Fe a začíná Au.
Musíš to slyšet!
Je to vždycky o štěstí na správněj signál!

Třetí den po tobě jsem tam kopnul:
zas na tu samou grešli, která ovšem
– což si si vůbec nevším – byla položená
na hřebíku.

Ne každěj detík dává ty nejdrobnější ágéčka
čistým barevným tónem, tohle si pamatuj!
A železo si odlad! A prubní archeo pláň!

S dětmi si šeptáme jména pornohvězd

jasmin gomes, asarakij, mijakari, rachel stajl,
andej tygrů, pravdy len, česedjej, samanta
sant, eva manžerína, fenix marin, pipi johns,
sofi pi, anisa kejt, rachel rugs, esmiranta sako-
les, priora, pražence, lela star, eric kvíl, black
angelica, ricky six, kortny cake, paprikalny,
age dark, valentyňa napi, anita blond, gej-
ša gej, rebecca linarec, little cejprá, noel east,
cesidy benks, stojar, silvia sent, ava adams,
tory lein, maria posoral, daisy marii, monic
alexandra, brajana benks, sedi vest, abej
bruks, brooklyn james, carmela blumin, kesa
devilu, isis pylor, sybila sales, tiffany tompson,
alektra bru, katherina jader, jelena je sen, tesa
pylor, Eufrat, carma white, sarman stajl, nina
mercedes, vanessa leon, sara stone, melisin
tylor, eva lorelai, jasmin rouche, veronica
vasaj, ejly scott, simone mylorde, stace silne,
steve sain, sophi moon, michale white, lilyan
tiger, regitta eyes, braina bleer, maydidi, mia
stone, christelle, gabriella toast, adriena luna,
eva karera, lexibell, anelin stbach, roxy tiret,
india saven, kate koms, lexis texas, medison
aivy, sunny leone, kaiden kroise, dan daniels,
aletta ocean, lilio varb

Myš a ústřice

Mlsná myš, co po domech slídí a všude se nají,
náhle ústřici spatří dokořán otevřenou.
Do masa, které z lastury visí, hned zatne
své zuby,
a v ten ráz kostěný dům sklapl a uzavřel se,
bolestně stiskl ji. A v těsné pasti, z níž
uniknout nelze,
sama si schystala hrob, ve kterém nalezne
smrt.

Šprot a slávka

Okatý šprot, co ve fjordu slídí a všude se nají,
náhle trs slávek spatří dokořán otevřených.
Do masa, které z jedné z nich visí, hned
tlamičku boří,
a v ten ráz kostěný dům sklapl a uzavřel se,
bolestně stiskl ho. A v těsné pasti, z níž
uniknout nelze,
on sám si nachystal hrob, ve kterém
nalezne smrt.

Skládka

Laštovice okolo Řehoře
psa až po uši sněhem zavěje.
Potí-li se úroda na Marka –
schová se do žita husa, vranka.
Eudokie vlčí neduh chytí.
Na ledu je radno sebou šíti.
Zajisti přístup k sýpkám a senu!
Sij ječmen a cibul! Deštivému

dubnu přej sníh, co oves pohnojí.
Až Matěj se na pile připojí
k Marii s pantokem, jež přiloží
na oheň dřevo, tu Josef v loži
najde širočinu, Záhoři.
Led nehoří! Ses, Benedikte, zalek?
Ráj březén, netop, duben, lenoch, Marek.

Hantýrka

Ambra – hruška. Balvan – vítr.
Bar – zahrada. Bašó – štekát.
Čaj – děvče. Čekat – čelo.
Čin – napsat. Činel – písmo.
Div – zrní. Fenek – dno.
Jak – oheň. Jaro – mouka.
Jíva – sníh. Můj – ústa.
Můry – husy. Rány – slečna.
Šil – zima. Veš – les.

Pokud by někdo chtěl

Jsem z Chlumce nad Cidlinou a chodím
v tomto městě na pole a různé lokality
po okolí.Bohužel chodím sám.Pokut by
někdo chtěl rád bch aby někdo šel
se mnou.Podělím serád o své lokality
kde nacházím kalcit cvočkoví,žluté
chalcedony,medové acháty, mechosvé
acháty,
tajchaldendony, kalcity,acháty korálové
a zyá hnědy a achát zříceninový, křišťál,
i jiné pestoeopbarvenaé ahcáty, snad erbem
do fialovia a červené. šedobá mam chxta,
mbene nach náyty a tymamchal demy
a i ty dosmems včkyoevé s želistounem
a spousty a hův samě asm vhaž a taky
někdy i normální avhaty do 5 cm, mám
nález
iametystu.Ozvěte se někdo a něco podnikne-
me.Ahoj Jarda Chlumeč nadv Cidlinou 23

Pohřební písnička zahraná pozpátku

Vysoko, až do nebe!
Rostou z nich květy
často též vedle sebe.
Sejou je, sejou
nejdražší semena,
do tebe sejou,
zahrado zelená.
Hřbitove! Hřbitove,
bylo tak málo...
škoda... že toho štěstí...
Všechno to pouze zdálo
snad se mi ve snu:
laskavý bílý zrak.
Proč zhas navždy ten tvůj?
O čem se ti tam zdává,
o čem, miláčku?
Vyrostla čerstvá tráva
na jeho hrobě.
Srdéčko ztracené
a já pláču pro své
v té hlíně studené.
Kdo dříme, ten dříme!
Hluboko sázejí
snad je ti hrobaři,
ale nevycházejí –
padají a padají.
Nejdražší semena
do tebe padají,
zahrado zelená!
Hřbitove, hřbitove!

Petr Borkovec



Čeněk Folk: Bez názvu, 2013

Fasis

Bažant je pruhované zemětřesení. Zemětřesení je pruhovaný bažant. Bažant je něco s vodou. Bažant. Voda je něco s bažantem. Voda – spolu s rehky, konipasy a žludou, chlupatou zelenožlutou žludou – je potřásání, setřásání, vytřásání. Je natřásání. Bažant je třas vody. Bažant se kodrcá vodou a chrastí chrastítky chrastí chrastítky chra. Bažant je mizející křoví. Křoví je mizející bažant večer na jaře. Bažant je pruhovaná voda. Je to divoká pruhovaná voda s hrboly. Pruh bažanta. Hrb bažanta. Div. Bažant – výtrysk. Bažant – řinčící klec se špačky, drozdy, červenkami. Baža-baža-baža, ozývá se bažant, spolu s rehky, konipasy a žludou, chlupatou zelenožlutou žludou.

Herbář k čemusi horšímu

V široké se zatáčejí nektaroví dubové. Silnoramní proudové – vidím září vůkol sebe – valné čeřny všudy lejí. Všude lehké listí šustá – od tvých noh k mým ústům hrčí –, jedna druhou zeleň honí. Všude lehké kvítí šustá,

jedna v druhou zeleň crčí, valné čeřny vůkol lejí, proudové se zatáčejí v chládku dubů zelených.

Šlágr

Nad přístavem měsíc svítí, lodě šly už dávno spát, píseň zní do prázdných sítí, v dále slyším dudy hrát.

Do Chorvatska? Ne, už nikdy! Čtrnáct hodin v koloně, všechny pláže jsou jak násyp, kamenolom hadr, fakt,

moře slaný jako prdel, vlny jako na Slapech. Melodie tiše stoupá k starým lodním lucernám,

měsíc v přílivu se houpá, svítí na cesty k tavernám. Z katalogu: po pár schodech pláže, písek, soukromí.

Pravda: schody, šutry, lidi, za barákem magistrála, hluk harantů, třicet místních, zdřímnout si je utopie.

Tam staré písně námořníků nikdy nepřestanou znít, modlitba tichá, slova díků, síť plné vždycky mít.

To v Bulharsku je Čech králem, nepočítá jako pako. Co to žvaníš, krávo blbá? Jeď, ty pindo, k Berounce!

Do Bulharska jezďěj socky: když nemáš, tak nejezdí. S rozbřeskem zas plachty bílé skryje obzor modravý,

nad nimi do poslední chvíle letí racek bělavý. Chorvati sou přezíraví, vokradou tě, i když nechťej.

Čau, chorvatský soudruzi! Moře – jedna fekálie, voda smrdí na sto honů, výtoky a divný trubky,

na kamenech hnusnej sliz. Moře prostě nevoní. A navíc ta buzerace, všude, hlavně ve vodě.

Jugoslávský policajti – do jednoho cinknutý. Po válce to bylo super, vítali nás se slzama.

Tak si říkám, že by helfla v lokalitě menší válka. A když ne, tak aspoň náká havárie tankeru.

Malý hoch jim z mola mává, ať se zas domů navrátí, od táty křížek si schovává, snad na moři se neztratí.

Náhodou jsem letos zašel na jednu pláž v Rovinje. Normální pláž do čtyř hodin, dvě stě, tři sta lidí na ní.

Od čtyř ale „velká postel“, kam ses kouk, tam souložili. Dívali se muži, ženy, jak to dělaj sousedé.

Občas se i zatleskalo, když byl výkon mimořádný; ale žádný střídání. Půlka lidí byli Češi

a byli dost aktivní. Plachty bílé napínají silné paže lodníků, lodě zvolna odplouvají,

úděl věčných poutníků. Jeden Chorvat mi to nádherně udělal v apartmánu. Byl něžnej, jak bejval Jirka.

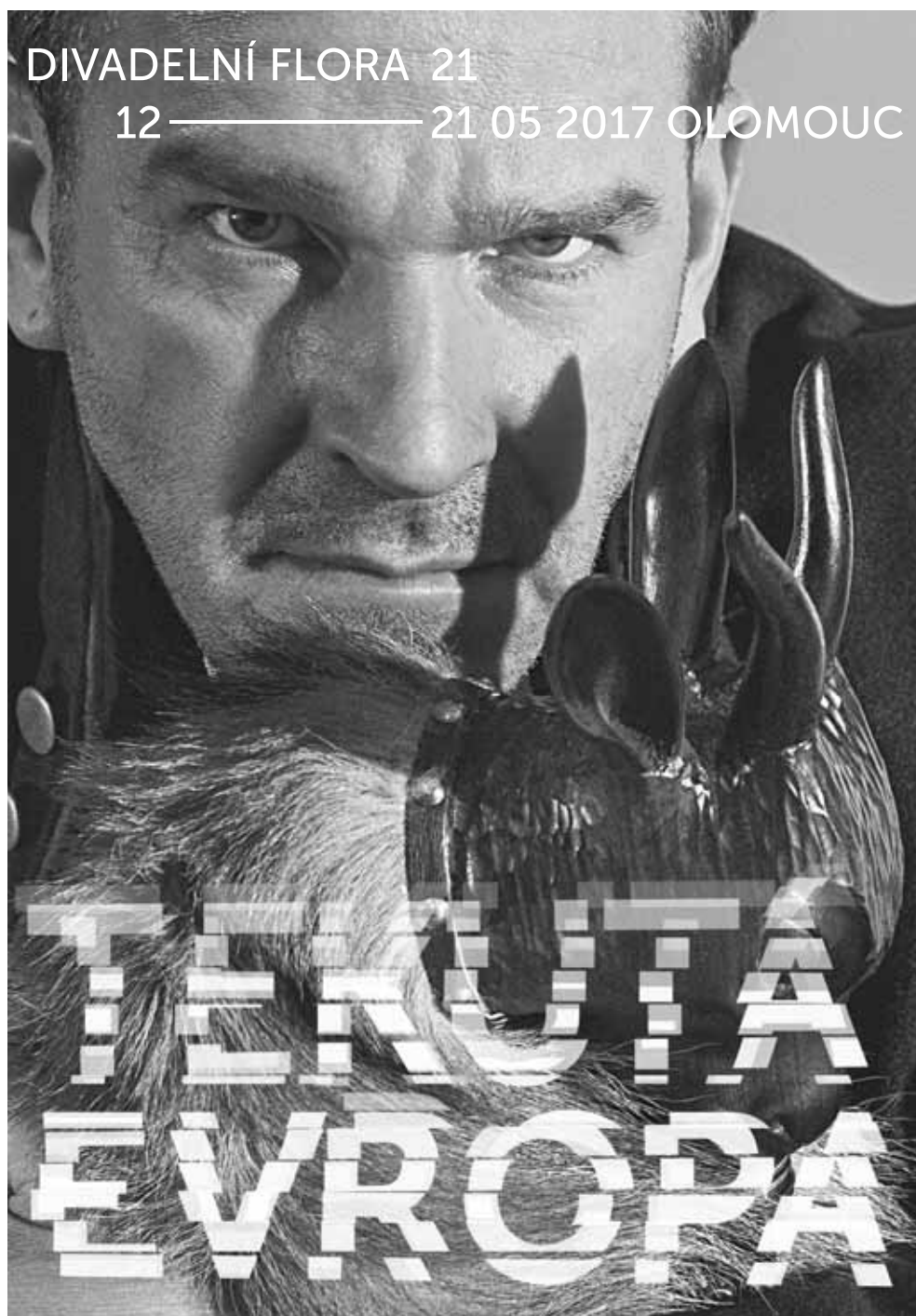
Petr Borkovec (nar. 1970) je český básník, překladatel a publicista. Od roku 1992 byl redaktorem revue pro literaturu a kulturu *Souvislosti*. Ukázky z jeho básnického díla byly přeloženy téměř do všech evropských jazyků. *Sám překládá převážně z ruské poezie 20. století. V posledních letech mu v nakladatelství Fra vyšly sbírky Zlodějíček (2014) a Wernisch (2015) a pod názvem Rozvláčná vyjádření radosti (2016) také soubor úvodních komentářů k básnickým čtením, jež dlouhodobě pořádá v Café Fra.*

Rozhlédněte se po světě s edicí Go je nového

Nová
beseda

Podpořte svoji zvědavost koupí knih od www.novabeseda.cz

DIVADELNÍ FLORA 21
12 ————— 21 05 2017 OLOMOUČ



ALFRED VE DVORE
5 / 2017



1 / FRANTIŠKOVY LÁSKY
MOTUS, Z.S. & BIO OKO

SLAVNOST

9 / 11 / 12 / BLUDIŠTĚ SEZNAMŮ
MARTIN SMOLKA & JIŘÍ ADÁMEK

17 / 18 / LETCI
WARIOT IDEAL

PREMIÉRA

21 / NA LOPATKY
KAZUYO SHIONOIRI & DROR LIBERMAN

26 / 27 / TEŠLON A FRKL + WALK IN PROGRESS
TYHLE + ANNA POLÍVKOVÁ
& HALKA TŘEŠŇÁKOVÁ

30 / MUTE
CIE DES PIEDS PERCHÉS

WWW.ALFREDVEDVORE.CZ

od 19 05 2017
otevřeno
každý den
12.00 – 1.00

Prostor pro kulturu
Národního filmového archivu
Nákladové nádraží Žižkov

1435mm

5 — 10 / 17

1435mm.nfa.cz

FB 1435milimetru

1435mm | Národní filmový archiv



Radio Wave
Český rozhlas

Regina DAB Praha
Český rozhlas

streetculture

PRAGOTRON BAR

Ochrana hranic, nebo životů?

Italská prokuratura obviňuje zachránce uprchlíků

Nevládní organizace, které u břehů Itálie zachránily před smrtí utonutím mnoho lidí, byly italským prokurátorem osočeny ze spolupráce s pašeráckými bandami, jež vydělávají na neštěstí uprchlíků. Absurdní obvinění bylo sice vyvráceno, ale v italské společnosti našlo řadu zastánců.

JAKUB HORŇÁČEK

V polovině letošního dubna se v Itálii spustila kampaň proti nevládním organizacím, jejichž lodě zachraňují uprchlíky ve Středozemním moři. Veřejnou debatu však nerozpoutali xenofobní aktivisté, nýbrž Carmelo Zuccaro, generální prokurátor v Katánii, který vede také středisko pro boj proti pašerákům lidí. Prokurátor se svěčil deníku La Repubblica, že nevládní organizace tiše spolupracují s pašeráky, kteří využívají toho, že se záchranné lodě nacházejí blízko libyjských výsostných vod. Zuccaro deníku dále řekl, že sice nemá důkazy, které by se daly procesně prozkoumat, ale přesto „může s jistotou říct“, že se tak děje. Dodal, že má povinnost bít na poplach, protože pašeráci prý chtějí mimo jiné „rozvrátit italské hospodářství“.

Ohlas slov sicilského státního zástupce byl obrovský. Jeho tvrzení přijali s povděkem především politici radikálně pravicových stran Liga severu a Italští bratři, pro které je xenofobie a šíření strachu z přistěhovalců základem politické agendy. K nim se přidalo protisystémové Hnutí pěti hvězd, které se ve stanovisku k přistěhovalectví přibližuje čím dál více xenofobní pravici. Luigi di Maio, místopředseda poslanecké sněmovny a kandidát na premiéra z Hnutí pěti hvězd, přímo označil lodě nevládních organizací za „mořské taxíky“. Za nevládní organizace se naopak postavila levice a část tisku.

Žádné indicie

Není to poprvé, co nevládní organizace čelí ostré kritice oficiálních míst. Dlouhodobě se proti záchranně migrantů na širém moři staví i organizace Frontex, která má koordinovat ochranu vnějších hranic Evropské unie. Ve svých oficiálních dokumentech Frontex považuje lodě záchranářů za „pull factor“, který přitahuje pozornost převaděčů. „Jejich existence vede pašeráky k tomu, aby nutili migranty podniknout cestu na nebezpečných plavidlech a s nedostatečnou zásobou vody a paliva,“ uvedl již v únoru pro deník Die Welt ředitel Frontexu Fabrice Leggeri. Podobnou výtku Frontex vyjadřoval již před lety proti záchranné misi italského námořnictva Mare nostrum. I tehdy vysocí představitelé organizace uváděli, že záchrana migrantů poblíž libyjských břehů vybízí k plavbě k evropským břehům. Italská vláda se dostala pod tlak a Mare nostrum zrušila výměnou za zavedení přerozdělovacích kvót pro uprchlíky, které však nikdy fakticky nezačaly fungovat. Nevládní organizace ovšem k obdobným politickým kšeftům nelze donutit.

Slova prokurátora Zuccara vzbudila nebyvalou parlamentní aktivitu – o možné propojení a spolupráci nevládek a pašeráků se začaly zajímat hned dva výbory v poslanecké sněmovně a v senátu. Celkové vyznění veřejných slyšení však nakonec bylo ve prospěch nevládních organizací. Velitelé italského námořnictva a pobřežní stráže uvedli před zákonodárci, že tyto operace jsou v záchranně životů a poskytnutí první pomoci stěžejní. Francesco Paolo Giordano, prokurátor v Syrakusách, pak před senátory vypověděl, že jeho prokuratura „nemá žádné indicie, jež by poukazovaly na nekalé vztahy mezi nevládními organizacemi a pašeráky“. Giordano také řekl, že si není vědom, že by plavidla nevládních organizací vypínala své palubní lokalizátory, aby nebylo možné sledovat jejich plavbu. Představitelé parlamentního výboru pro dohled nad tajnými službami navíc potvrdili, že neexistuje žádná zpráva italských špiónů, jež by

na spolupráci nevládních organizací a pašeráků poukazovala.

Byznys musí pokračovat

Chování pašeráků patrně ovlivňuje především snaha minimalizovat náklady. „Skuteční pašeráci dnes už neexistují,“ napsal v reportáži o záchranných akcích lodi Prudence známý italský spisovatel Erri de Luca. „Převaděči si vyberou některého z migrantů, svěří mu kormidlo a udají kurs. Jedna z rychlých jednotek Prudence se přiblížila ke gumovému člunu a požádala kormidelníka, aby vypnul motor. Ale on to prostě neuměl,“ dodává v reportáži spisovatel. V reakci na policejní a pohraniční akce úplně zmizely mateřské lodě, které přepravovaly migranty přes moře a pak je posílaly k italským a maltským břehům. Pašeráci dnes zůstávají v Libyi a soustavné ničení plavidel používaných pro přeplutí moře vede k tomu, že se dnes používají levné nafukovací čluny s motorem, jež nedokážou přeplout Sicilský kanál. Logika

pašeráků je jednoduchá: někdo bude zachráněn, někdo ztroskotá, ale byznys založený i na tom, že migranti si mohou o azyl zažádat až na území Schengenu, musí pokračovat.

Zdá se, že Zuccarova teze byla beze zbytku vyvrácena, i když samotný prokurátor na ní stále trvá. Domnělé propojení nevládních organizací a pašeráků ale začalo žít svým životem, jak je v naší době, plné hoaxů a nepodložených domněnek, zvykem. Zuccaro tak tvrdí, že bude nevládní organizace sledovat, zda se nedomlouvají s pašeráky či zda snad nezachraňují životy v libyjských výsostných vodách. Pokoj od státního zastupitelství v Katánii tedy nevládní organizace, jež v posledních měsících zachránily mnoho životů, jen tak mít nebudou. Leda že by Zuccara z postu odvolal orgán samosprávy italské justice. Sdělovat v médiích povšechná obvinění bez důkazů je možná příliš i na jinak dosti rozvolněnou etiku italských soudců a státních zástupců.

Autor je dopisovatelem deníku Il Manifesto.



Organizace Frontex se dlouhodobě staví proti záchranně migrantů na širém moři. Foto Frontex

par avion

Z FRANCOUZSKÉHO TISKU VYBRAL TOMÁŠ DUFKA



Kdo v posledních týdnech četl francouzské noviny, mohl nabyt dojmu, že se vesmír točí výhradně kolem prezidentských voleb. Ty zaměstnaly novináře natolik, že nebyť nedávného vloupání do bytu premiéra Bernarda Cazeneuva, řeklo by se, že současná francouzská vláda snad už ani neexistuje. Předvolební boj byl dlouhý a deníky i zpravodajské servery se předháněly v tom, kdo nejzajímavěji pokryje jeho turbulentní vývoj. Každodenní dění přitom často zastínilo hlubší analýzu letošní kampaně, jejích témat a charakteru. Možná právě proto deník **Libération** v rozhovoru s demografem Hervém Le Brasem, uveřejněném dva dny před prvním kolem 21. dubna, otevřel jedno z témat, jež kandidáti na prezidenta na rozdíl od některých svých předchůdců mezi svá volební témata nezačlenili. Jde o „francouzskou identitu“ – tedy o pojem spojený s érou Nicolase Sarkozyho. Francouzský demograf je přesvědčen, že pokud by kampani nedominovaly

kauzy Françoise Fillona, „francouzská identita“ by se nepochybně jedním z důležitých témat stala. Le Bras se v rozhovoru (stejně jako v nedávno vydaném eseji) ohrazuje proti konceptu, který v médiích nejnověji rozvinul publicista Éric Zemmour, a sice že momentálně prožíváme radikální změnu francouzské identity. Le Bras tento názor nesdílí. Tvrdí, že neexistuje nic, co bychom mohli nazývat jednoduše identitou, a zpochybňuje na to konto křesťanské kořeny Francie. Slovo „identita“ slouží podle něj pouze k pojmenování něčeho nejasného, co potřebuje doplnění. Na rozdíl od Zemmoura si myslí, že francouzská identita není strnulá, ale progresivní a dynamická, a odmítá, že bychom byli svědky nahrazování jedné identity druhou. **Jestliže se dá mluvit o jakési proměně ve francouzské společnosti, týká se nárůstu počtu potomků smíšených párů. Tímto způsobem se mění francouzská společnost – zdejší děti narozené v roce 2015 mají ze čtyřiceti procent rodiče či prarodiče s imigrantskou zkušeností.** Podle Le Brase existuje pouze jedna věc, která všechny Francouze spojuje: vědomí, že jsou Francouzi, byť každý asi z trochu jiného důvodu.



Prvomájové manifestace se v Paříži ani letos, podobně jako každý rok, neobešly bez střeď demonstrantů s policií. **Symbolem letošní vypjaté atmosféry v ulicích se stala fotografie,**

kteřá obletěla svět a dostala se i na úvodní stránku New York Times. Je na ní zachycen policista v plamenech po zásahu Molotovovým koktejlem a tři další hořící policisté. Autorem snímku je syrský uprchlík Zakaria Abdelkafi. Jak píše deník **Le Parisien**, Abdelkafi při pořízení fotky zúročil své zkušenosti z Aleppa, kde mezi lety 2013 a 2015 dělal válečného fotografa. „Vím moc dobře, kde mám kdy stát. Hned jak jsem fotku udělal, jsem věděl, že bude mít úspěch, protože její pořízení nebylo snadné,“ svěřil se deníku **Le Parisien**. „Na druhou stranu mě mrzí, že síla té fotky spočívá v utrpení druhého člověka.“ Abdelkafi fotil v Aleppu hlavně každodennost. K jeho práci ale patřilo také ošetřovat raněné nebo rozdávát lidem jídlo. Do Francie se dostal poté, co v roce 2015 při útoku prorežimních jednotek na rebely přišel o oko. Jak ale dokazuje zmíněná fotografie, ani ztráta oka mu nebrání vykonávat profesi. V Paříži dnes pracuje pro agenturu AFP a hledá byt pro svou rodinu. Výhledově ale plánuje odjet za prací do Turecka nebo Iráku. Do rodné Sýrie se vrátit nemůže, je totiž veden jako politický uprchlík.



Deník **Le Monde** přinesl 30. dubna informaci, která potvrzuje evropský trend zpřísňování pravidel pro jedince využívající pro své podnikání digitální platformy. **Nové nařízení francouzské vlády umožňuje obcím**

nad dvě stě tisíc obyvatel a těm, které se nacházejí v departementech přiléhajících k Paříži, vyžadovat, aby rezidenti informovali radnici o krátkodobém pronajímání svých bytů. Týká se to předně těch osob, jež byty pronajímají prostřednictvím aplikací Airbnb a jí podobných. V praxi to znamená, že úřad přidělí nahlášené nemovitosti číslo a zařadí ji mezi objekty, které mohou být kdykoli předmětem kontroly. Ve Francii platí, že nelze pronajímat byt na delší dobu než sto dvacet dní ročně. Vláda si od nařízení slibuje, že tím hlavně ve velkých turistických městech uvolní část bytů pro místní populaci. A také tímto krokem odpovídá na nářky hoteliérů, kteří v krátkodobých pronájmech přes digitální platformy vidí nekalou konkurenci. Na druhou stranu nebude asi překvapením, že nad novým opatřením nijak nejásá firma Airbnb. Ta upozorňuje, že zavedení nových pravidel bude pro obecní úřady znamenat desítky tisíc kontrol a zainteresovaným soukromníkům zase přibudou administrativní povinnosti. Pro Airbnb není francouzský trh zanedbatelnou položkou, naopak, Paříž je s pětadesáti tisíci byty jedním z nejdůležitějších trhů s ubytováním. Nelze se proto divit, že se firma snaží přicházet se vstřícnými kroky. Airbnb tak v prosinci městu Paříži nabídla, že pronajímatelům využívajícím její služby bude automaticky blokovat účet v okamžiku, kdy v jednom roce překročí hranici sto dvaceti dnů trvání krátkodobých pronájmů. Podobný systém ostatně už firma úspěšně zavedla v Londýně a Amsterdamu.

Kapitalismus platforem

Nová organizace ekonomických vztahů podle Nicka Srniceka

Jak bude vypadat kapitalismus budoucnosti? Dost možná jako kapitalismus digitálních platforem, jejichž rozmach v posledních letech sledujeme. Jde o logický vývoj kapitalismu? A může mít na svět práce jiné než negativní účinky? Na tyto otázky se snaží odpovědět nová kniha filosofa Nicka Srniceka.

KATEŘINA SMEJKALOVÁ

Kanadský filosof Nick Srnicek prokázal své nadání podat komplexní, přesnou, a přitom čtivou analýzu současného ekonomického a politického dění již v knize *Inventing the Future* (Vynalézání budoucnosti, 2015), kterou napsal spolu s Alexem Williamsem. Autoři zde předestřeli levicovou utopii společnosti, která současných technologických změn využije k postupnému odstranění nutnosti vykonávat placenou práci a zavedení nepodmíněného základního příjmu.

Téma Srnicekovy aktuální, překvapivě útlé knihy naznačuje její název *Platform Capitalism* (Kapitalismus platforem, 2016). Propojuje řadu událostí, které máme často tendenci sledovat jednotlivě – jako je vzestup Facebooku se všemi jeho problematickými momenty, rozmach kontroverzní aplikace Uber, ale třeba také vpád původně internetového vyhledávače Google do byznysu s autonomními auty – a uvedené technologické firmy identifikuje jako digitální platforem. To je pohled, který se zatím příliš neprosadil, jakkoli je pro pochopení jednotlivých zmíněných problematik klíčový. Bez popsání obecných principů fungování nových byznysových modelů jakožto digitálních platforem je totiž porozumění jejich specifickým projevům možné jen těžko – a tím je také předem odsouzena k neúspěchu jakákoli politická akce, která by cílila na zmírnění jejich negativních důsledků.

Data jako zdroje

Vznik platforem, jejich expanzi a jejich pravděpodobné brzké etablování v pozici dominantního principu organizace ekonomických vztahů Srnicek popisuje jako logický důsledek kapitalistického uspořádání společnosti. To, co často bývá popisováno jako „čtvrtá průmyslová revoluce“, se tak jeví naopak jako zákonitě pokračování. V úvodu knihy autor schematicky nastiňuje hlavní princip fungování kapitalismu – tendenci kapitálu ke kumulaci a růstu, pro který je třeba hledat stále nové prameny. Buď se objeví a vytěží nové zdroje, nebo jsou

vynalezeny nové technologie umožňující stlačení nákladů a maximalizaci zisku. Na jejich vynalézání systém (zejména od nastartování globalizace masivní deregulací a systematickým omezováním moci odborů od sedmdesátých let minulého století) tlačí mimo jiné i snižováním ceny práce. Dalšími stěžejními znaky kapitalistického uspořádání jsou pak konkurence a s ní související tendence vytvářet monopoly všude, kde tomu není regulatorně bráněno.

Srnicek argumentuje, že se v duchu této obecné logiky fungování kapitalismu v době po finanční a hospodářské krizi (kdy se projevila potřeba technologického posunu pro generování nových zisků a kdy bylo na trhu k dispozici velké množství likvidity umožňující rizikové investice) zrodily na existujících technologických základech internetu digitální platforem jako nový prostředek snižování nákladů a generování zisku. Platforem jsou zároveň nástrojem, jak vytvářet a vytěžovat novou formu zdrojů – totiž digitální data, která při využívání platforem uživateli vznikají. Srnicek se přitom zamýšlí, zda tato data nejsou klasifikovatelná spíše jako práce uživatelů, a jejich vytěžování tedy jako klasické vytěžování práce kapitálem, nakonec se ale přiklání k hodnocení dat jako zdrojů (vedle, například, zdrojů nerostných).

Typologie platforem

Významným přínosem knihy je, že nové byznysové modely analyticky přesvědčivě klasifikuje a třídí do pěti skupin. První z nich jsou platforem generující zisk prostřednictvím reklamy. Mezi ně patří především Google a Facebook, které tak získávají minimálně 90 procent svých zisků. Identifikace tohoto druhu platforem je obzvláště cenná, protože zrovna jmenované firmy bývají málokdy vnímány jako příbuzné. Navíc se ukazuje, že nevznikly proto, aby zadarmo poskytovaly přístup k informacím nebo lidi „propojovali“ s jejich přáteli. Uživatelé jsou pro ně především zdroje zpeněžitelné v byznysu s reklamou.

Druhým typem jsou cloudové platforem, které ostatním byznysovým hráčům nabízejí nástroje potřebné pro postupující digitalizaci hospodářství, ať už se jedná třeba o cloudové úložiště, které se stalo hlavním zdrojem zisků Amazonu, o poskytnutí know-how ke strojovému učení ze strany Googlu nebo o takzvané boty Microsoftu, tedy mikroprogramy schopné na internetu samostatně vykonávat různé úkoly. Tyto služby jsou vysoce sofistikované a jejich vyvinutí je možné jen při vynaložení obrovských finančních prostředků a s přístupem k množství dat. Není proto možné, aby si je každá firma vyvíjela podle svých potřeb sama. Místo toho si je vypůjčí – a tím vznikají další platforemami zpeněžitelná data.

Dále jsou zde platforem fungující jako infrastruktura pro digitalizaci průmyslu. Automatizace výroby a přidružených služeb si žádá komplexní a navzájem kompatibilní softwarová řešení k zaznamenání, zpracování a vyhodnocení dat o výrobě, ale i logistice, administrativě a prodeji. Vývojem takto fungujících platforem se zabývají například firmy GE, Siemens, Intel nebo Microsoft. Platforem čtvrtého typu pak zprostředkují přístup k nějakému konkrétnímu produktu, který platforma nabízí. Jedná se například o služby typu Spotify nebo různé carsharingové portály.

A konečně pátou skupinou platforem jsou platforem čistě zprostředkovatelské, jež slouží jako rozcestník ke službám nebo produktům někoho jiného a jejich provozovatelé kromě platforem samotné nic dalšího nevlastní, čímž také redukuje svoji odpovědnost. Sem se řadí například Uber, ale také portály jako Booking nebo část internetového obchodu Amazonu.

Důležitost veřejného vlastnictví

Jednotlivé koncerny ovšem většinou neprovozují pouze jeden typ platforem, ale naopak se snaží kombinovat různé druhy a ty nevýdělečné dotovat ze zisků ostatních. I nevýdělečné platforem totiž generují data, jejichž vytěžování je zdrojem expanze a směřování k monopolům. Proto se také platforem snaží poskytnout uživatelům univerzální internetové rozhraní, které nebudou mít důvod opouštět. Srnicek však předpokládá, že po stávající fázi, kdy se platformové systémy všech koncernů začínají stále více podobat jeden druhému, nastane fáze jejich specializace, protože ta – na rozdíl od nabízení identických služeb – umožňuje generovat zisk. Zajímavé přitom je, že Srnicek předpokládá brzkou ztrátu významu posledního typu platforem, tedy i Uberu nebo Airbnb, v nichž řada jiných pozorovatelů naopak vidí budoucí formu organizování práce.

Pokud se dá Srnicekově poučné a přesvědčivé knize něco vytknout, je to její závěr, v němž se autor sice snaží poradit, jak se s fenoménem kapitalismu platforem politicky vyrovnat, přichází ale jen s doporučením buď stávající platforem zestátnit, anebo jim vybudovat veřejnou konkurenci. To je ovšem závěr, který není příliš konzistentní s důsledně marxistickou argumentací zbytku knihy, podle níž je v podstatě veškeré dění podřízeno neměnným zákonitostem kapitalistického systému. Jak by v této situaci mohlo být dosaženo znárodnění platforem a jakým směrem by to případně kapitalismus s jeho zákonitostmi dál nasměrovalo, autor na pouhých třech a půl straně závěru bohužel nezládně ani naznačit. Kniha je ale i tak přínosná a zasloužila by si překlad do češtiny. Ostatně i prostý apel na důležitost veřejného vlastnictví stěžejních služeb a infrastruktur by měl v našem prostředí zaznívat častěji, jakkoli je jeho praktické naplnění v současnosti těžko prosaditelné.

Autorka je politoložka.

Nick Srnicek: Platform Capitalism. Polity Press, Cambridge 2017, 120 stran.



Veškeré dění je podřízeno zákonitostem kapitalistického systému. Foto therealmovement.com

Zítřka jako včera

Sinofuturismus a přežívání v době umělé inteligence

Realita současné Číny, spojená s intenzivním využíváním umělé inteligence a propojováním nejrůznějších digitálních platforem, je předobrazem toho, jak může vypadat budoucí globální svět. Ten zřejmě bude do značné míry řízen stroji, na které nikdo nedohlíží. Je-li budoucností sinofuturismus, půjde v ní hlavně o přežití.

DUSTIN BREITLING



Sinobudoucnost reprezentuje anonymitu, udržování systému v chodu jakýmkoli prostředky. Záběr z filmu Sinofuturism (1839–2046 AD)

„Chci vynalézt křišťálovou kouli,“ říká skromně městský vizionář Jun Wang a probodává mě přitom svýma zarudlýma očima, když se bavíme o jeho firmě iCarbonX. Ta o sobě tvrdí, že vytváří objekty ze slin, proteinů a DNA a pracuje i s životním stylem – věnuje se cvičebním programům, stravování a životnímu prostředí. S pomocí algoritmů prý „analyzuje veškeré dostupné údaje a předvídá, co se v budoucnu bude dít s naším tělem“. Wangův projekt křišťálové koule nyní získal podporu zatím nejvýznamnějšího hráče, Tencentu, který sídlí v Šen-čenu a jeho WeChat má přes 800 milionů uživatelů. Právě tento „internet budoucnosti“ přitom může být předzvěstí toho, co může Západ očekávat od čínské souhry soukromých firem a státu.

Hluboko v soukromí

WeChat je specifický v tom ohledu, že – na rozdíl od podobných služeb používaných na Západě – překračuje hranice online komunikační aplikace a nabaluje na sebe funkce, jako jsou digitální peněženka, objednávání se na vyšetření u lékaře, platba účtů za elektřinu nebo nákup jízdenek. Nedávno zavedl také funkci „mapa horka“, která zachytí přítomnost většího množství lidí na jednom místě a umožňuje takovou „neobvyklou“ situaci hlásit příslušným státním orgánům.

V současnosti už máme k dispozici články analyzující čínský způsob práce s velkými daty. Ten se projevuje mimo jiné každodenními zásahy státu do soukromí uživatelů internetu, včetně sledování pohybu jejich prstů po touchscreeenu a algoritmického sledování pohybu očí po obrazovce. Nedávno vyvolala čínská vláda pozdvižení tím, že se pokusila zavést systém společenských kreditů, tedy hodnocení občanské důvěryhodnosti na základě sociálních, politických a právních údajů o konkrétních jednotlivcích. Bloggeři a zastánci systému tvrdili, že 1,3 milionu Číňanů nemá kreditní kartu, a tak jsou bankéři v nevýhodné a nejisté pozici, neboť nemohou klienta odhadnout.

Jeden z největších hráčů na trhu, Alibaba, systém sociálních kreditů už používá. Pomocí algoritmů vytváří hodnocení na základě platby daní, online nákupů a podobně. Do osobního profilu se promítne například slabá pracovní etika, nebo naopak píle. Tím ale ambice současných firem nekončí – řada z nich zavádí vlastní verze systémů sociálních kreditů, aby se mohly snáz ucházet o státní zakázky. Podíváme-li se na dokument s názvem *Nástin plánu pro zavedení systému sociálního kreditu (2014–2020)*, zjistíme, že nedostatek kreditů brání občanům například zastávat úřad, může vést

ke ztrátě sociálního pojištění, při odbavení je mohou celníci důkladněji prohledávat a mohou být i vyloučeni z hotelů a restaurací.

Pozornost západní veřejnosti by se ale rozhodně neměla soustředit pouze na WeChat, jedná se totiž jen o součást rozsáhlejší sítě čínských firem, které se snaží propojovat sociální sítě, virtuální realitu, robotiku, čtení DNA a umělou inteligenci. Stále častěji se dočítáme, že Čína je na světové špičce v „hlubinné výukových publikacích“. Firma Baidu, provozující známý internetový portál, kupříkladu zavedla nejrozsáhlejší hlubokou neuronovou síť pro učení s pomocí počítače. Vytvořila také program, který rozpoznává řeč (například angličtinu nebo mandarínskou čínštinu) lépe než řada lidí.

Budoucnost už nastala

Umělá inteligence se stala bojištěm a plátí, co řekl André Ng, současný ředitel projektu Brain v Googlu a donedávna zaměstnanec Baidu: „Ať už vyhraje kdokoli, budoucnost patří umělé inteligenci.“ V této souvislosti bychom se nicméně mohli pokusit pochopit, nakolik jde jen o snahu vytláčit západní společnosti ze soutěže o nejpokročilejší a nejosofistikovanější systémy, a nakolik o obecnější, dlouhodobou vizi. Současná Čína je jako žonglér, jehož každý míček představuje jinou roli. Jednou je to „vůdce světa svobodného obchodu“, jindy „bojovník proti klimatické změně“ nebo „prostředník při vyjednávání se Severní Koreou“. Čínská umělá inteligence tak může hrát v souručenství soukromého a státního sektoru vcelku triviální úlohu: možná má pomoci zachovat mezinárodní společenský řád nebo, jak říká multimediální umělec Lawrence Lek ve svém filmovém eseji *Sinofuturism (1839–2046 AD)* (2016), „nepřipravovat úžasnou, světlou budoucnost, ale především se snažit přežít“.

Tento zdánlivě cynický postoj se stává čitelnějším v kontextu Lekova díla. Lek se věnuje stereotypům spojeným s Čínou a ukazuje, že navzdory naivním představám Západu o opožděnosti východoasijské velmoci zde už nastala budoucnost – přišla v podobě syntetické inteligence a myšlenek i západních produktů, převzatých, okopírovaných a znovu sestavených, které na Východě prošly aktualizací a obloukem se vrátily na západní trhy.

Podle Leka bychom si především měli uvědomit, že „sinofuturismus“ se neomezuje jen na Čínu, ale jedná se o globální fenomén. Prostřednictvím produktů, které se přelévají mezi trhy a na všech trzích jsou nějakým způsobem dostupné, budují investoři spojnici mezi rozvinutými a rozvojovými

ekonomikami. Sinofuturismus přitom není manifest nebo koherentní soubor přesvědčení, nesnaží se formulovat politické nebo společenské postoje, spíše reprezentuje anonymitu, svět, který z větší části řídí stroje, přičemž tyto stroje nedozoruje nikdo konkrétní, otázka autorských práv je triviální a závislost na strojovém učení už nemusíme narušovat etickými nebo morálními pochybami. Je to budoucnost přežívání, udržování systému v chodu jakýmkoli prostředky.

Nic není svaté

Kdo nebo co rozhoduje o takovém vývoji? Nejde o jednu osobu nebo entitu, ale o neosobní, koordinovanou inteligenci. Lek načrtává podobu umělé inteligence postupující vpřed rychlostí, která překračuje možnosti lidského chápání – někteří programátoři mluví o setkání se samostatnou, cizorodou „xenointeligencí“. V souvislosti s Lekovým výkladem o tom, s jakými obtížemi se programátoři snaží porozumět neuronovým sítím, si můžeme připomenout postoj Západu v době, kdy si konstruoval fascinující, nepoznatelný, tajemný a se západním myšlením neslučitelný Orient. Podle Leka je proto namístě radikální identifikace s cizím, exotickým, Druhým. Tato identifikace může představovat způsob, jak porozumět tomu, co Čína bude s pomocí umělé inteligence – tedy xenobudoucnosti, jež nesouzní s tou nebo onou národní povahou či kulturou a která své ambice a vize naplňuje zcela bez ohledu na původ, národní zakotvení nebo interpretaci.

Pokud má Lek pravdu a v sinofuturismu klíčí předzvěst singularity, snáz si dokážeme představit, co nás čeká. Čína by totiž, jak tvrdí Lek, mohla tlačit nejen na vývoj nejrychlejších superpočítačů, ale také na vývoj počítačů škály exa, které by každou vteřinu prováděly triliony výpočtů, a byly tak lépe připravené na záplavu inteligentních strojů, aplikací, nástrojů a portů a na jejich soustavné aktualizace. Když se Ju Wanga ptám, o čem sní, usměje se a sebejistě prohlásí: „Chtěl bych převést lidské tělo a všechny jeho informace z uhlíkové schránky do silikonového čipu.“ Záleželo by pak na tom, co je původní informace a co kopie? Nezáleželo. Sinofuturismus hlásá věk založený výhradně na příkazovém řádku a kombinaci Ctrl + C.

Nic není svaté: 没有什么神圣的. Autorství se přeceňuje: 作者被过誉了. Pryč s copyrigitem: 版权观念是错误的.

Autor studuje geopolitiku na Karlově univerzitě a je členem kolektivu Diffractions.

Z angličtiny přeložil Antonín Handl.

BRaK

BRATISLAVSKÝ
KNIŽNÝ
FESTIVALBRATISLAVA
BOOK
FESTIVALDIVADLO
ARÉNA01 — 04
JÚN 2017JEAN-MICHEL
GUENASSIAALBERTO
MANGUELBIRGIT
WEYHEJACEK
HUGO-BADERWERONIKA
MUREKMICHAL
AJVAZTĚMA
ZA ZRKADLOMLUBOMYR
MELNYKSPOLUORGANIZÁTOR
DIVADLO
ARÉNA

HLAVNÍ PARTNERI

u. fond
na podporu
umění

Visegrad Fund

Bratislavský
samosprávny
krajlitaiiii
slovenská spoločnosť

PARTNERI

GOETHE
INSTITUTINSTITUT
FRANÇAISCEJES CENTRUM
CERCH CENTREPILIT
KULTÚR
BUDUJÚLITOMAN
KULTÚR
CENTRUMSlovenská
národná
galeria

ARTFORUM

MEDIÁLNI PARTNERI

DENNÍK
N

rtv:

:RÁDIO DEVIN

:RÁDIO_FM

A2

VIAC INFO NA
BRAKFESTIVAL.SK

FIDAT

FIDAT

FIDAT

FIDAT

FIDAT

FIDAT

HOTEL DEVIN

CITYLIFE.SK

in.ba

knížna
prievidza

VMA

host

Rychlík do nevědomí

Hlubinná psychologie na LSD podle Milana Hausnera

Výzkum LSD a jeho možného využití v psychiatrii má v Česku dlouhou, i když přerušenu historií. Zřejmě nejdůležitější postavou výzkumu byl Milan Hausner, který ve své knize o klinické aplikaci drogy za železnou oponou empiricky dokládá, že o jejích pozitivních účincích při léčbě duševních obtíží nemůže být pochyb.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Pokud přistoupíme na myšlenku Aldouse Huxleyho, že LSD 25 je spolu s DNA a jader-
nou energií nejdůležitějším objevem minulé-
ho století, musíme zároveň podotknout, že
halucinogen, který se zřejmě nejvíce prosla-
vil v souvislosti s kontrakulturním hnutím
hippies, se nijak výrazně nepodepsal na подо-
bě současného světa. Látka, která podle psy-
chedelického velekněze Timothy Learyho
vládne revoluční mocí změnit společnost
k lepšímu, zůstává z většiny předmětem
rekreačního užívání drog nebo ojedinělých
psychiatrických výzkumů. Jeden z nich se po
desetiletích nuceného spánku znovu rozjíždí
i v Česku. Zároveň se k českému čtenáři
dostává studie psychiatra Milana Hausnera
*LSD. Výzkum a klinická praxe za železnou opo-
nou*, která s velkým zpožděním přináší zprá-
vu o zřejmě nejrozsáhlejší zkušenosti s psy-
cholytickou klinickou praxí vůbec.

Co Freudovi chybělo

Hausner se podílel na výzkumu možností
lékařského využití LSD mezi lety 1954 a 1974,
kdy bylo zrušeno oddělení na psychiatric-
ké klinice v Sadecké, které se psycholytické
a psychedelické terapii věnovalo. Z diethyla-
midu kyseliny lysergové učinil nástroj, kte-
rý v součinnosti s dynamickou psychoterapií
pomohl stovkám neurotických, ale i psycho-
tických pacientů (což se u látky, která simu-
luje psychotické stavy, jeví jako kontraindika-
ce). Hausner přitom nepatřil mezi psychiatry
a psychology, kteří účinkům psychedelik pod-
lehli do té míry, že opustili pole vědy a sami
sebe pasovali na proroky nového psychede-
lického náboženství, jako již zmiňovaný Leary
nebo třeba John Lilly. „V Learyho případě
se šílenství odělo pláštěm posvátna,“ píše
Theodor Rozsak v knize *Zrod kontrakultury*
(1969, česky 2016; viz A2 č. 26/2016). Pro
Hausnera oproti tomu spíše platí, že „hlub-
ší a hlubší sestup na dno šílenství byl vlastně
prvním zdravým krokem“.

Kniha *LSD. Výzkum a klinická praxe za želez-
nou oponou* představuje odvážného psycho-
terapeuta a lékaře, který neopouští obor své
činnosti, ale přesto je patrné, že je účinky
LSD ve spojení s hlubinnou psychologií zcela
konsternován. To si na první pohled protiře-
čí s jeho střízlivým a kritickým viděním far-
makologické léčby, která umenšuje přízna-
ky, ale zpravidla neřeší příčiny. Oproti tomu
LSD je v Hausnerově pojetí takřka univerzální
lékem na řadu psychických obtíží, který
pomáhá odhalit samu genezi nemocné duše.
Hausner byl otevřen učení mnoha terapeuti-
ckých škol a vědomě směřoval k integro-
vané psychoterapii, nejbližší však měl k hlu-
binným směrům, tedy především k Freudově
psychoanalýze a Jungově analytické psycho-
logii. Těžko se tedy divit, že LSD mu v mno-
ha ohledech učarovalo, protože s neuvěřitel-
nou rychlostí vynáší na povrch nevědomé
obsahy, které z psychoanalytického gauče
za použití metody volných asociací či aktivní
imaginace vydolujete jen obtížně v průbě-
hu mnoha let. Navíc zkušenosti s rozšířeným
vědomím pacientů pod vlivem LSD jako by

verifikovaly psychoanalytickou metodu, aniž
by přitom proti sobě stavěly Freudovu sexu-
ální teorii nebo třeba Jungovu teorii kolek-
tivního nevědomí. „Mé nevědomí mi vrátilo
mé vědomí,“ říká v psycholýze jeden z pacien-
tů a zní to, jako by samo LSD přitakávalo hlu-
binné psychologii.

Většina kazuistik, jež kniha přináší, je plná
reálií, které dobře známe. Vlastně je až s podi-
vem, že slova, která znějí při zachycených
sezeních, jako by vypadla z dnes už značně
revidované Freudovy libidózní sexuální teo-
rie: prsa, penisy, mléko a vagíny se vynořují
v symbolických i čistě explicitních podobách,
stejně jako Oidipus s Elektrou, a defilují před
námi jako svědkové, kteří dávají za pravdu
otci psychoanalýzy. To samé ovšem platí
i v případě Jungových archetypů, které jako
by se hlásily o slovo zvláště při požití větších
dávek drogy, vedoucích nezřídka k „experi-
mentální transcendentální zkušenosti“, kte-
rou mnozí líčí jako mystické splynutí s veške-
renstvím. Přesto s autorem nelze souhlasit,
když dovozuje, že by Freud, jenž vlastní nau-
ku ke konci života považoval za příliš nároč-

áž po humanistické. Jediné, čeho se nedočká-
me, je ortodoxní kognitivně-behaviorální pří-
stup. Příčiny většiny duševních strastí nespá-
truje autor ve zděděných, nýbrž naučených
a posléze přivlastněných rodinných vzor-
cích, které vedou k nejrůznějším komplexům.
Pracuje se s regresí do dětství, vynořením
a znovuprožitím traumatických zážitků, pře-
nosem, vzhledem a následným přeprogramo-
váním, jemuž ovšem musí předcházet pocho-
pení. Nic extra nového. Zdá se však, že za
příspěvní akcelérátoru v podobě LSD nebo
psilocybinu jde všechno snáz nejen tera-
peutovi, který je zavalen nevědomým obsa-
hem a traumatickými zážitky, ale i pacien-
tovi, jenž nahlíží svůj život poprvé zvenku
a vzdaluje se svému nemocnému egu, což
bývá nedocenitelná zkušenost.

Velkým problémem léčby halucinogeny je
poznání, že přináší těžko verbalizovatelné
zážitky, čemuž v Sadecké úspěšně vzdorovali
zapojením nonverbálních technik v podobě
psychogymnastiky nebo arteterapie. Úspěch
léčby ale nakonec stejně tkví ve správné inter-
pretaci. Zatímco při použití tradičních psy-

Nejlepší trip je bad trip

Hausnerovy případové studie a závěry, jež
z nich vyvozuje, obstojí i dnes a v mnoha
ohledech jsou stále nepřekonané – už proto,
že málokdo má podobné zkušenosti s psycho-
lýzou. Celkový dobrý dojem kazí jen zbyteč-
ná absolutizace, třeba když v závěrech většiny
kazuistik čteme výroky typu: „Pouze hlubin-
ná psychoterapie s využitím LSD tak dala Ale-
ně možnost, aby se krok po kroku zotavila“
nebo „Bez využití halucinogenů by Láda nikdy
nepronikl do hlubin nevědomí“.

V otázce užívání LSD pro rozptýlení je Haus-
ner, podobně jako naprostá většina lékařů
duše, striktně odmítavý a považuje to za ces-
tu do pekel. Pokusení je ale příliš velké, což
nakonec potvrzuje i poměrně rozšířené uží-
vání LSD mezi českými intelektuály v šedesá-
tých a sedmdesátých letech, stejně jako známá
anabáze hnutí hippies nebo třeba freetekno
subkultury. Mantra o potřebě dobrého setu
a settingu by ale měla platit jak na poli psy-
chiatrického výzkumu, tak u těch psychonau-
tů, kteří se rozhodli pro halucinogenní výlet na
vlastní nebezpečí. Varováním by mohlo být tře-



Caravaglia: Z cyklu Kresby pro LSD 25, 2010

nou, dlouhou a neefektivní, uvítal LSD jako
královskou cestu do nevědomí. Možná by se
spíše lekl „černého bahna“ mystiky a okul-
tismu, před nímž opakovaně varoval Junga.
Víme ostatně o Freudově počátečním nadše-
ní pro kokain, jež naznačuje, že mu byly bliž-
ší stimulanty, které vzbuzovaly pocit, že posi-
lují kritické myšlení, aniž by přitom člověka
zbavovaly racionálního vědomí.

Když slova nestačí

Jednotlivé kapitoly knihy jsou zhusta protká-
ny kazuistikami doprovázejícími interpreta-
ce, po nichž následuje teoretické zobecně-
ní. Nejde jen o uznání léčebné síly LSD, ale
také o hledání původu duševních nemo-
cí. I když se nezdá, že by Hausner přicházel
s nějakými zásadními objevy, je fascinující,
jak jeho klinická praxe potvrzuje psycholo-
gické teorie řady škol, od těch hlubinných

choanalytických metod, jako jsou výklad snů
nebo volné asociace, vysvětlení často selhává,
protože nevědomé obsahy jsou stále v zaje-
tí vědomí, u nějž převažuje princip reality,
v rámci psycholýzy nevědomé obsahy sice
doslova okupují čas a prostor, ale postráda-
jí jakékoliv racionální řazení – vše se odvíjí
v závislosti na vnitřních i vnějších podnětech,
které lékař jen těžko může ohlídat.

V Sadecké se LSD používalo jak u dlouho-
době hospitalizovaných pacientů, kteří byli
často považováni za neléčitelné, tak v ambu-
lantní péči. Počet sezení se pohyboval od čty-
řiceti do devadesáti, množství látky od 24 až
po 600 mikrogramů. Metodika víceskupino-
vé léčebné komunity, která přenášela rozho-
dování o léčbě i na pacienty a zaměstnance
kliniky, byla v dané době nesmírně demokra-
tickým přístupem, jenž rozhodně nesouzněl
s disciplinační a autoritářskou rolí psychiatrie.

ba banální zjištění, že to, čemu řada rekreač-
ních uživatelů LSD říká s hrůzou v hlase „bad
trip“, je ve skutečnosti často jen katarzní zku-
šenost regrese, která je pro úspěšnou léčbu
nepostradatelná. Zřejmě to ale není přesně to,
co jste připraveni zažívat a překonávat, když
se chcete jen pořádně zasmát a kochat este-
tickými vzory barevných halucinací.

Když Leary zvěstoval světu, že k celosvě-
tové revoluci postačí revoluce vnitřní, která
přijde v podobě kyseliny rozšiřující vědomí,
šeredně se mýlil. Zřejmě je ale nejvyšší čas,
aby halucinogeny konečně způsobily země-
třesení alespoň ve značně zkostnatělé psy-
chiatrii. Hausnerova kniha by k tomu mohla
významně přispět.

**Milan Hausner, Erna Segal: LSD. Výzkum a klinická
praxe za železnou oponou.** Přeložil Milan Hausner ml.
Triton, Praha 2016, 280 stran.

Komu patří univerzita?

Berlínští studenti se opět bouří

Málokterá vysoká škola se zapsala do historie studentských protestů tak zásadně jako berlínská Svobodná univerzita. Revoltovat se zde začalo už v šedesátých letech minulého století a pokračuje se právě v těchto dnech.

TOMÁŠ SCHEJBAL

Studenti Svobodné univerzity v Berlíně se rozhodli obsadit 18. dubna jeden z posluchačských sálů hlavní budovy. Učinili tak v reakci na lednovou okupační stávku svých kolegů z Humboldtovy univerzity, bojujících za setrvání Andreje Holma, jenž čelil odvolání v rámci zinscenované politické kauzy, na katedře sociologie. Revolta východoberlinských vysokoškoláků zažehla jiskru, která přeskočila na západní předměstí Dahlem, kde Svobodná univerzita sídlí.

Kolébka osmašedesátého

Svobodná univerzita je spolu s kalifornskou Univerzitou v Berkeley kolébkou nových sociálních hnutí, jež se zrodila ze studentských bojů

Rozbuškou hněvu německého studentstva se stalo zastřelení studenta Benna Ohnesorga policií 2. června 1967 při demonstraci proti návštěvě iránského šáha. Vznikl zakládající mučednický mýtus, který radikalizoval studentské masy a legitimizoval jejich odpor proti establishmentu. Tak jako stará revoluční hnutí měla své padlé hrdiny, získala je i ta nová. Dynamika na sebe navazujících vzpour v mnoha zemích světa vyvrcholila francouzským květnem 1968, kdy země otřásla spontánní generální stávkou dělníků solidarizujících se studenty. Ve Spolkové republice Německo studentské bouře vrcholily při velikonočních nepokojích v dubnu 1968 v reakci na atentát na mluvčího SDS Rudiho Dutschkeho, spáchaný mladým neonacistou Josefem Bauchmannem. Studenti v Západním Berlíně, Frankfurtu nad Mohanem, Mnichově a dalších městech protestovali proti mediálnímu domu Axel-Springer, který proti nim štvál veřejnost, a násilné střety s policií vyústily ve smrt nejméně dvou demonstrujících. Politický kontext, v němž byli studenti zabíjeni policií státu, jež řídil exnacist, přispěl v očích mnohých k podkopání legitimacy poválečného uspořádání. Mediální prezentace násilných pouličních bitev nicméně pomohla ke společenské izolaci nové levice a stabilizaci bipartitního parlamentního systému se střídá-

využití budov zanedbaných svými majiteli, ale o pokus realizovat nový život tady a teď.

Ravem proti Dahlemu

Následující desetiletí přinesla nová témata, například boj proti atomové energii, za práva sexuálních menšin a v neposlední řadě antifašismus. Zatímco parlamentní stranické struktury byly korigovány pouze Zelenými, politická hegemonie SDS v univerzitním prostředí postupně upadala vlivem vzniku různých mimostranických a antidogmatických levicových uskupení. Dnešní SDS se stal vysokoškolskou odnoží strany Die Linke a je plně integrován do mašinerie parlamentní politiky. Generace levicových mileniálů je jiná, než byli jejich revoluční prarodiče, a volby do studentských parlamentů ji příliš nezajímají. To však neznamená, že by současní studenti zanevřeli na přímé akce. Život politického aktivismu nicméně už neurčují univerzitní stranické struktury, ale grassroots skupiny typu iniciativy Refugees Welcome, spolupracující s afinitními kolektivy, jako jsou Laiz, Univerzita zdola nebo FU Resistance.

A právě lidé z tohoto radikálně levicového prostředí uspořádali v úvodu zmíněnou solidární okupaci univerzity v době devětačtyřicátého výročí velikonočních nepokojů roku 1968. Tato akce, nazvaná „Komu patří

napětí

Na Prvního máje se jako každý rok odehrálo několik demonstrací. V Praze se v jednom průvodu spojily bloky anarchistů, Mladých zelených a Socialistické solidarity pod společným heslem „Za konec špatné práce“. V Brně se uskutečnil pochod sympatizantů krajní pravice, jež svolala Dělnická mládež a Dělnická strana sociální spravedlnosti. Více se ale sešlo odpůrců fašismu, kteří na svou akci „Kdo si hraje, nehajluje“ přilákali stovky lidí a následně doprovázeli pochod neonacistů, který rušili zvukem soundsystemů a samba bandu. Pochod radikální pravice pak skončil předčasně a byl rozpuštěn, nedošlo ani na plánované projevy. Značnou pozornost vzbudila následně v západních médiích fotografie české skautky, která odvážně blokuje neonacistický průvod.

Ve Francii se Svátek práce v mnoha městech proměnil v protesty proti kandidátům na prezidenta. Ty největší byly zaměřené proti Marine Le Penové a nezdá se, že by se končily pouličními rioty. V Turecku ve stejný den policie rozehnala prvomájovou demonstraci s odůvodněním, že akce nebyla povolena. Dodejme, že tamní ministerstvo vnitra zakázalo veškeré demonstrace. Ve Spojených státech se protestovalo proti politice podceňování globálních změn klimatu a konkrétně proti Donaldu Trumpovi, jenž nedávno završil první sto dní ve funkci. V Rusku byli v rámci prvomájového průvodu zatčeni LGBT aktivisté, kteří skandovali „Kadyrov do Haagu“, aby tak vyjádřili solidaritu pronásledovaným homosexuálům v Čečensku.

Soudní senát, který aktuálně řeší kauzu Fénix na Obvodním soudu pro Prahu 6, vyloučil z rozhodování přísedícího Petra Blahuše, protože se prokázalo, že na sociálních sítích prezentoval osobní názory na celý případ. Soud tak vyhověl námitce ohledně podjatosti a návrhu na vyloučení ze senátu, kterou podala obhajoba. V médiích se krátce předtím objevily informace, z nichž je patrné, že Blahuš se netají svými xenofobními názory. Důvodem pro vyloučení byl nicméně podle soudu fakt, že Blahuš v průběhu řízení veřejně vyjádřil svůj názor na to, jak by měla být celá věc posouzena. Připomeňme, že v kauze Fénix jde o přípravu teroristického činu a obviněným hrozí vysoké tresty.

Podle souhrnné zprávy ministerstva vnitra, která analyzuje činnost extremistických hnutí v prvním čtvrtletí letošního roku, policisté sledují lidi, kteří připravují na konec června protestní akci Klimakemp na Mostecku. Ekologičtí aktivisté chystají nenásilnou blokádu některého z dolů či elektráren, ale akce zahrnuje také množství přednášek a workshopů. Vypadá to, že v práci protixtremistického oddělení nedošlo k větším změnám, protože ekologové se ve výčtu nebezpečných extremistů objevují pravidelně.

—lr—



Studentské bouře vrcholily při velikonočních nepokojích v dubnu 1968 v reakci na atentát na mluvčího SDS Rudiho Dutschkeho. Foto Landesarchiv Berlin

šedesátých let minulého století. Zatímco v Berkeley se vysokoškoláci začali politizovat skrze kampaň za svobodu projevu na půdě své alma mater, která byla za studené války finančně svázaná s vojenským výzkumem, mladí Západoberlíňané se na ulicích vyrovnávali s nacistickou minulostí předchozích generací. Utváření nových sociálních hnutí, zakotvených ve středostavovském univerzitním prostředí, provázelo formování vlastních organizačních struktur, politické kultury a skupinové identity. Specifikem německé nové levice byl vysoký stupeň organizovanosti a teoretického uvědomění, vycházející z marxistické tradice dělnického hnutí. Organizačním jádrem byl Socialistický německý studentský svaz (SDS), který se stal ve druhé polovině šedesátých let hegemonem takzvané Mimoparlamentní opozice (APO), vymezující se vůči křesťansko-socialistické vládní koalici bývalého nacisty Kurta Kiesingera.

ním vlád sociálních a křesťanských demokratů. Depresivní defetistická atmosféra se nakonec stala podhoubím rozkolu hnutí, ale také vzniku neotřelých přístupů.

Akční rada za osvobození žen, proslavená hozením rajčete po jednom z mužských řečníků SDS, vnesla do nové levice feministickou vlnu, která rozbouřila vody politických bojů sedmdesátých let. Komuna I, která vznikla již v roce 1967, se svým komunitním způsobem života, založeným na volné lásce, stala průkopníkem revoluce každodenního života a předobrazem squatterského hnutí. Vznikající německá kontrakultura se vymezovala vůči dogmatickému a příliš teoretickému SDS, neboť chtěla překonat rozpor mezi socialistickým vědomím a měšťáckým bytím. Vlastní studenti spolu s mladými dělníky tak začali obsazovat opuštěné budovy a vytvářet v nich své samosprávné komuny, aniž by čekali na světovou revoluci. Nešlo přitom o pouhé

univerzita?“ a kritizující vzdělávací systém za přílišnou orientaci na výkon, byla na žádost prezidia školy během noci násilně rozehnána sedmnácti policisty. Odpovědí studentů se stala další okupace školy o týden později, tedy 25. dubna, během níž proběhla technoparty „Raven gegen Dahlem“, parafrázující svým mottem slavnou skladbu Raven gegen Deutschland německé skupiny Egotronic.

Hlavním cílem protestu bylo prosadit politiku sebeurčení studentů nezávislou na oficiálním vedení školy a státu. Vedení univerzity tentokrát použilo větší razanci a k vyklizení prostor povolalo hned několik stovek policistů, kteří zasáhli velmi brutálně. Není ovšem jaro 1968 a ulicemi nelétají dlažební kostky ani zápalné lahve, takže studentský zastupitelský orgán AstaFu prozatím reagoval jen vyjádřením nesouhlasu a organizátoři v těchto dnech řeší, jak postupovat dál.

Autor je historik.



Aleksandra a Daniel Mizieliński Mapy. Atlas světa, jaký svět ještě neviděl

Přeložila Anna Halfarová
Host 2016, 108 s.

Pohled na knihkupecké pulty s dětskou literaturou hovoří jasně: velké obrázkové knihy určené zároveň k pobavenému prohlížení i lehkému poučení v poslední době opět získávají na popularitě. Nemalé zásluhy za tento rozmach Časových os, Animálií či Celých světů v obrázcích je třeba připsat úspěchu Map Aleksandry a Daniela Mizielińských. Právě ohlas tohoto ilustrovaného atlasu nejprve v domovském Polsku, poté v západní Evropě a nyní s malým zpožděním i u nás totiž pomohl lavinu zábavných naučných velkoformátů spustit. Více než sto stran plných přitažlivě ilustrovaných map, po okraj zaplněných odkazy na slavné osobnosti, lokální faunu a flóru, pamětihodnosti nebo třeba typické pochutiny, vybízí k imaginárním globetrotterským potulkám. Hnidopich by snad mohl přemítat, nejsou-li některé „soubory zachycených reálií“ přece jen trochu nahodilejší či stereotypnější, než by tomu muselo být, případně není-li škoda, že kniha ve svém europocentrismu trochu nadřazuje starému kontinentu (třeba na Spojené státy americké tak vyšlo stejně prostoru jako na Švýcarsko). Ve světle všech těch hodin a hodin zábavy a zeměpisných diskusí s ratolestmi i bez nich ale takové výtky blednou. Mapy jsou knihou, která se rozhodně nevyčerpá jedním či desaterým otevřením, a určitě se neztratí v knihovničce žádného zvědavého čtenáře či čtenářky – a to jakéhokoli věku.

Pavel Kořínek



Lina Loos Kniha bez názvu

Přeložil Zdeněk Dan
Pragma 2016, 285 s.

Dobový recenzent uvádí, že Kniha bez názvu Liny Loosové sice postrádá jakoukoli kompozici, ale je jako příjemný rozhovor s duchaplnou ženou. Souhlasím, ovšem s doplněním, že duchaplnost je věc relativní a v tomto rozhovoru se navíc nedostanete ke slovu. Řekl bych proto, že jde spíš o název bez knihy. Text působí dojmem, že někoho poslali za krásnou a populární paní Loosovou, protože mají zájem vydat její sebrané spisy, a zda by tedy nemohla něco napsat, pokud možno obratem. Přesto se nedá říct, že by se tu a tam nějaký vtíp nepovedl a že by texty nemohly být z různých důvodů podnětné. Ve vzpomínkách z dětství se vyskytuje i příhoda s odloženým dítětem, která připomene Jaroslava Haška. Následuje krátká zmínka o manželství s Loosem. Pak si přijdou na své milovnici žánru „historek z natáčení“. Slibně začínají příběhy z vídeňského Sieveringu. Zejména nad popisem řevnivosti se sousedním Grinzinem si vzpomene na Thomase Bernharda. Ačkoli však byla Loosová také stížena plicní chorobou, Bernhard se z ní nestal. Zato z předměstské idylly prosycené dobrosrdečným pachem putyky vycítíme domov a blízkost s Rakušany. Bez zajímavosti nejsou ani autorčina etologická pozorování – ani ne tak pro ně samotná, jako pro svůj antropocentrismus. Je možné, že za mým nepochopením je můj omezený mužský pohled. Ale stejně tak není vyloučené, že jsme se s autorkou potkali: „Seděla jsem v elektrice naproti pánovi, který právě četl jeden můj takový veselý fejeton. Nehnul ani brou.“

Ondřej Pomahač



A. C. Benson, E. F. Benson, R. H. Benson Muži, kteří zašli příliš daleko.

Přeložili Mirka Kopicová, Pavel Medek, Ondřej Müller, Vladimír Pražák, Ivan Ryčovský a Dagmar Zhouřová
Plus 2016, 283 s.

V edici Pandaemonium, která už pět let české čtenáře seznamuje s průkopníky literární hrůzy a kterou vždy ilustruje jiný současný výtvarník, vyšel výběr ze strašidelných povídek bratří Bensonových. Tito britští spisovatelé tvořili v době končící viktoriánské éry a jejich dílo spojuje kromě hororových příběhů také snaha vyrovnat se se smrtí Boha. Editor svazku Ondřej Müller v doslovu autory charakterizuje takto: „Arthur se vydal hledat kořeny zla ve světě, aby je vymýtil. Fred nedbal zla ani dobra a žil pro tu krátkou chvíli tékavého štěstí. A Robert toužil spatřit Boha s jistotou, že světu budou odpuštěny hříchy.“ Co se týče míry hrůzy, skvělý je nejstarší Arthur, který přise sice tradičnější, ale o to dovedněji vystavěné příběhy s přízraky mrtvých bojovníků, předkřesťanskými bestiemi a okny vedoucími do přízračného pekelného světa. Problémy s nadpřirozenem však postavy řeší tím, že se obrátí k Bohu. Fredovy povídky, které zabírají největší část knihy, oproti tomu v dnešní době obstojí svým smyslem pro blasfemii a morózní obrazy. Nejčastějšími motivy jsou nevyzpytatelný čas snění, strašidelné pokoje a místa, do nichž se neblaze otiskla minulá neštěstí. Příběhy nejmladšího Roberta se jeví jako nejméně zajímavé. Tvoří je vyprávění kněží vzpomínajících na nadpřirozené události, s nimiž se setkali během svého působení. Celý soubor charakterizují tyto věty: „Bůh má své nástroje, jimiž se mstí lidem, kteří vnesli zkaženost do svatých míst. Cesty Páně jsou temné a nevyzpytatelné.“

Karel Kouba



Jiří Šoukal Slasti a strasti letních bytů

Academia 2016, 188 s.

Ježdění na chatu či letní byt je českou klasikou už po generace. Pobyty Pražáků či jiných, méně vysmívaných měšťáků na venkově daly vzniknout spoustě próz, filmů i televiznímu seriálu. Na konci minulého roku k nim přibyla i historická studie Jiřího Šoukala z Ústavu hospodářských a sociálních dějin při FF UK. Autor nachází kořeny zvyku podnikat letní a víkendové exody za čerstvým vzduchem a nezkaženou Gemeinschaft už na konci c. k. monarchie a v první republice. V téhle době se střední třída po dobytí politické moci pokouší svým životním stylem napodobit odcházející aristokracii a demonstrovat, co všechno si může dovolit, zároveň se ale snaží vyčlenit v rámci národa a ukázat svou nezastupitelnou úlohu v novém státě. Na první pohled okrajový fenomén ježdění na letní byty v sobě tyto ambice obsahuje a můžeme skrze něj jako mikroskopem sledovat vývoj středoevropské střední třídy v časech, kdy mohla navzdory dvěma válkám a hospodářské krizi postupně rozšiřovat své konzumní portfolio. Hlubší společenské procesy, které utvářely její podobu, i přesahy směrem k dějinám evropské modernity jsou v Šoukalově práci přítomné a čtenář, který by svůj obrázek o nich rád konfrontoval s nějakou sociálně historickou analýzou, si přijde na své, zvláště pak v prvních třech kapitolách. Základem knihy je nicméně spíše popularizační vyprávění s cílem „příjemně pobavit a poskytnout čtenáři základní představu o tom, co letní byt obnášel a přinášel“.

Václav Rameš



Zahradnictví: Rodinný přítel

Režie Jan Hřebejk, ČR, 2017, 130 min.
Premiéra v ČR 27. 4. 2017

Trilogie Jana Hřebejka a Petra Jarchovského Zahradnictví má být mamutím prologem k nejproslulejšímu (a nejlepšimu) Hřebejkovu filmu Pelíšky. Její první díl s podtitulem Rodinný přítel je ale víc než co jiného dalším příspěvkem k vlně současných českých melodramat vztahujících se k novodobé historii národa, k nimž patří také Renčova Lída Baarová a Ševčíkův Masaryk. Jsou to filmy, které těžší z různých historických národních mýtů a při jejich zpracování nešetří patosem. V Rodinném příteli jsou však velké dějiny především pozadím intimního dramatu o milostném trojúhelníku mezi manželkou odbojáře, který skončí v nacistickém lágru, a jeho nejlepšího přítele, jenž zatčený unikne a tráví válku s osiřelými rodinami svých uvězněných kamarádů. Děj, který se rozvíjí v podstatě jako kultivovaná červená knihovna, se ale bohužel utápí v nepodstatných detailech, koncentrovaných hlavně do neúměrně zdlouhavé a zbytečné scény vánoční oslavy. Film tak ani při velkorysé stopáži 130 minut nedokáže romantickou zápletku rozvinout do vyhrocenějšího konfliktu. Celý milostný trojúhelník, o který ve filmu jde, svým způsobem skončí dříve, než začal. Hřebejkův snímek je i po formální stránce podivnou sbírkou nespořádaných postupů, z nichž některé fungují docela dobře (práce s více plány obrazu) a jiné vůbec (mírně rozkolébaná ruční kamera). Jednorozměrnost postav Hřebejkova unylého dramatu každopádně nedává moc šancí, že by další díly série přinesly podnětnější podívanou než Rodinný přítel.

Antonín Tesář



Marian Palla Retrospektiva o 7 dějstvích

Pražákův palác, Moravská galerie v Brně,
21. 4. – 6. 8. 2017

Slepice v galerii! Kdysi dávno by to snad mohlo někoho šokovat nebo pobouřit, dnes už jde spíš o roztomilé zpestření diváckého zážitku. Marianu Pallovi, na jehož výstavě v Pražákově paláci v Brně najdeme i výběh pro slepice se třemi živými kury, ale asi spíš než o nějakou velkou provokaci šlo o moment ironie a humoru, který je vlastní celé jeho tvorbě. Moravská galerie uspořádala Pallovi samostatnou výstavu jakožto laureátovi Ceny Michala Ranného za rok 2016. Vzhledem k autorově bohaté, zdaleka nejen výtvarné umělecké praxi se nejedná o retrospektivu v silném slova smyslu, ale spíš o přehledovou výstavu, která ho představuje skrze několik příznačných děl a projektů. Výzvu pro kurátory byl způsob prezentace Pallových děl, která mají konceptuální a akční povahu. Hlavním prostředkem jejich zpřítomnění se vedle vystavení samotných artefaktů staly krátké autorovy texty, které často sebeironicky představují jeho tvorbu v kontextu. A funguje to překvapivě dobře. Obydlený kurník v galerii sám o sobě už nikoho příliš neurazí, Palla se ale podvratně obouvá do samotného umění a jeho hodnoty, když nechává slepice malovat nebo prodává obraz za láhev slivovice. Vznáší tak mimo jiné otázku, do jaké míry jsme ochotni vážně hodnotit umění, které si ze svého statusu dělá legraci a jehož konceptuální rozměr spočívá ve zpochybňování sebe samého. A to už přece jen trochu provokativní je.

Tereza Jindrová



Actress AZD

CD, Ninja Tune 2017

V poněkud metaforicky neurčité tiskové zprávě ke své předposlední desce Ghettoville britský elektronický hudebník a šéf labelu Werkdiscs Darren J. Cunningham, vystupující pod značkou Actress, zvažoval konec hudební kariéry. K tomu nakonec nedošlo, přesto však letošní počín AZD vyvolává otázky, zda na zmíněném prohlášení přece jen nebylo cosi pravdivého. Cunningham každopádně spekulace o konci kariéry rozptýlil deskou, která (trochu překvapivě) sklízí v hudebních médiích chválu ze všech stran. Nepříliš výrazné tracky pracují ve srovnání se dvěma předchozími alby s rytmičtějším materiálem, ale v kontextu taneční hudby znějí pořád dost nepatříčně, jelikož nemají lineární vývoj a rozhodně nesvědčí k tanci. O tanci by bylo možné hovořit spíše v přeneseném slova smyslu jako o útěku z reality. Skladby jsou tvořené vrstvou statických a mnohdy disonantních smyček a nekončí očekávatelným vyvrcholením, nýbrž náhlým rozplynutím. Actress se hudebně inspičuje žánry deep house a UK garage, které jako by zbavil pozitivních emocí a navíc opatřil několikanásobnou xeroxovou patinou. Navzdory tomu všemu ale album zní ve srovnání se zmíněnými žánry pořád dost futuristicky – futurismus a regrese se nakonec nijak nevylučují. Možná nejvýstižněji nahrávku charakterizuje interpretova pokrývka hlavy: hučka s černobílou vlajkou Spojeného království. Taková vlajka není o moc hezčí než barevná, ale k současné realitě se prostě hodí mnohem víc.

Jan Šůsa



Slowdive S/T

CD, Dead Oceans 2017

My Bloody Valentine byli zřejmě nejinnovativnější skupinou britského shoegazeu; Slowdive pak dost možná tou nejspirituálnější. Jejich hořké kytarové snění svou hloubkou často získávalo až jakýsi kvaziduchovní rozměr. Nové album vyšlo po dvaadvaceti letech, což ovšem neznamená, že by muzikanti byli tak dlouho nečinní – v mezidobí tvořili pod jménem Mojave 3. Původní magii Slowdive se nicméně na aktuální eponymní desce nepokoušejí oživovat, jakkoli se stále drží žánru, který spoluzakládali. Největší rozdíl mezi starou a novou tvorbou přitom nevystupuje ani tak při uvažování nad jednotlivými písněmi, ale až při poslechu celého alba. Předchozí desky Slowdive byly kopírovány víceméně jako homogenní celky s jednotnou atmosférou. Posluchači volně přecházeli – či spíše proplouvali – z jedné kompozice do druhé. Oproti tomu nová nahrávka působí trochu jako kompilace a vyvolává pocit určité diskontinuity, jako by mezi jednotlivými písněmi byly zlomy či spáry, které je třeba zaregistrovat a překonat. Důsledkem ovšem není dojem roztržitosti či nesourodnosti, ale spíše proces neustálé sebeaktualizace subjektu, což posluchače vede k opakovanému „probození“ – vytrhávání ze snu, do kterého tato dreampopová skupina stále ještě dokáže své publikum zavést. Tento způsob komunikace se na jedné straně může jevit jako poněkud bezohledný, na straně druhé ale představuje dospělost, již za dobu svého klčení Slowdive nabyli. Trvalé není už je dávno pryč.

Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND



PŘEDPLAŤTE SI KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

Objednejte si roční předplatné A2! Ušetříte, každou středu vám *Ádvojka* přijde až domů, podpoříte své oblíbené periodikum a navíc jako dárek získáte **designový zápisník!**

Standard	799 Kč
Mecenáš	1 500 Kč a více
Elektro	499 Kč
Student	719 Kč

O roční předplatné (26 čísel) si napište na adresu:
distribuce@advojka.cz.
Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

Na konci dubna přicestoval do Egypta papež František. Státní návštěvu uvítali jak tamní křesťané, tak pučistický prezident as-Sísí a propaganda ji obratně použila k vylepšení as-Sísího obrazu v očích domácí i mezinárodní veřejnosti. Ne že by se státníci Egyptu vyhýbali, ale od papeže jako náboženské autority se přece jen čeká, že bude při výběru svých politických partnerů obezřetnější než jiní. Není to přece tak dávno, co pontifex brojlil proti prodejčům zbraní, a egyptský prezident patří mezi jejich věrné klienty. Po návratu do Itálie se František žurnalistům pochlubil, že se prezidentovi zmínil o Giuliovi Regenim. Ale soukromě. Pronést jméno italského studenta, kterého podobně jako tisíce Egyptanů unesly, nelegálně věznily a následně umučily k smrti egyptské bezpečnostní síly, na veřejnosti by hostitele totiž bezesporu popudilo. Papež ale ukazuje, že s diktátorskými režimy vlastně vychází docela dobře jak v černé, tak v bílé sutaně. A jeho fanouškům, jimž by snad toto chování mohlo vadit, postačí předhodit pár banalit o zhoubnosti peněz.

J. Horňáček

Podle nedávno zveřejněného výzkumu provedeného odborníky z Harvardu, který srovnává psychologické reakce lidí na osoby s odlišnou barvou pleti, je na tom Česká republika vůbec nejhůře z celé Evropy. Lze namítnout,

že takto provedený výzkum nemusí ukazovat, jak moc jsou lidé otevření, ale spíše jak často se s osobami jiné barvy pleti setkávají. To by vysvětlovalo, že velmi pozitivní hodnocení v průzkumu získaly země, jako je Británie nebo Švédsko. Zdá se však, že homogenizace a uzavření se české společnosti během minulého století vykonaly své, protože zmíněný průzkum bohužel zapadá do série dalších zpráv, které řadí Čechy k jednoznačně nejrasističtějším a nejvíce euroskeptickým národům. Pravděpodobný budoucí francouzský prezident Emmanuel Macron už prohlásil, že bude tvrdší k zemím, jako je Maďarsko nebo Polsko, které si z evropského projektu vyzobávají jen to, co se jim hodí, a na prosazování liberálních demokratických hodnot kašlou. Lze jen doufat, že Česká republika nespadne do stejné kategorie, ale uvědomí si, jaké jsou její Ústavou deklarované hodnoty a kde leží její zájmy. V Maďarsku ani v Polsku to není.

O. Hudec

Egon Bondy se už deset let povaluje s cigaretou ve věčných lovištích, ale jeho duch tenhle svět ne a ne opustit. Prudí pořád. Když si studentka Konzervatoře Brno Pavla Limmlová na recitační soutěž Poděbradské dny poezie vybrala báseň tohoto inspirativního autora, asi ani netušila, jaký poprask způsobí. Ale protože už je zase populární stavět ploty na hranicích, nadešel patrně čas, aby chom oprášili i cenzuru. Takové „omrdávání“ nebo „prdel“ totiž může dle paragrafu 217

trestního zákona ohrožovat výchovu mládeže, jak aspoň tvrdí ředitel konzervatoře Pavel Maňásek, který rozehrál vskutku pimprlové divadlo a pedagožce, která studentku na soutěž připravovala, zaslal vytýkáci dopis: „Pravidla jste porušila tím, že jste s naší studentkou Pavlou Limmlovou nastudovala problematický text Egona Bondyho, který obsahuje velké množství nejhrubších vulgarit.“ Slušní Češi totiž budeme jen tehdy, když budeme mluvit slušně. Ne jako nějaké zasrané estébák.

T. Čada

Presvedčenie, že skautský kroj a podkolienky s nápisom „Good night white pride“ nejdú k sebe, je jednou z hlavných linek kritiky ikonické fotky z brnenských prvomájových anti-fašistických akcií. Rozsiahly dialóg, ktorý vyvolala fotografia zdieľaná celosvetovo (mimo iné v médiách ako napríklad BBC, CNN, The Guardian, The New York Times, Der Spiegel a mnoho ďalších), volá po boji proti násiliu a fašizujúcej sa spoločnosti na základe vytvorenia akejsi ikony. Nejde však o vytvorenie hviezdy a idolu. Odpor proti fašizmu nie je záležitosťou odvážnych jednotlivcov, ale množstva ľudí a ich práce. Vyjadriť svoj nesúhlas by malo byť bezpečné bez ohľadu na najrôznejšie sociálne skupiny a bez dohadovania sa o tom, čo je a čo nie je „príliš politické“. Kým sa sud nenávistných komentárov plní pod článkami, spoločnosť sa obracia od lavicových extrémistov k hudobníkom, tanečníkom a skautom. Podpora tak prichádza nielen od zastrešujúceho tuzemského a zahraničného skautského

hnutia: „Nestačí jen vědět, co je a co není správně, ale že je třeba i konat.“

L. Grešáková

První květnový víkend nás na čundru v Orlických horách překvapil téměř lednovým počasím a místo objevné cesty po neznámých končinách jsme zasněženým lesem putovali po prověřených lesních hospodách a bufetech. Poslední zastávka byla na dělostřelecké tvrzí Bouda, kterou spravují maskáčem odění nadšenci do vojenské historie. Stačilo si vypít jeden horký drink u ohně a už jsme dostávali přednášku o tom, jak je politika zkorumpovaná, že by se kvůli uprchlíkům měly zadržovat hranice, a samozřejmě došlo i na Hitlera. Pár dní nato vidím v médiích zprávu o tom, že jistý student sochařství v rámci své umělecké tvorby uřízl diamantovým lanem kus „řopíku“, tedy objektu lehkého opevnění typu 37. Článek nebyl vystaven na poněkud samoučel-né umělcově realizaci, ale na tom, že vzbudil vlnu nesouhlasu mezi zelenými mozky, které mimo jiné tvrdí, že „je to, jako by si někdo uřízl kus věže na Karlštejně a prohlásil to za umění“. Ideály věčných lampasáků a péesáků, kteří volají po vyšším řádu, ztracené disciplíny a v mezitím se na zahradě stavějí protiatomové kryty, se plíživě stávají mainstreamovou hodnotou. A je bohužel velmi pravděpodobné, že tuto fixaci na střelné zbraně, německé ovčáky a ostatné dráty vyléčí jen nějaká opravdu velká katastrofa, v níž budou všechny tyto propriety figurovat v hlavních rolích.

K. Kouba